

Revista Iberoamericana

*Organo del Instituto Internacional
de
Literatura Iberoamericana*



Patrocinada por la Universidad de Iowa

INDICE DEL TOMO XXII

Nos. 43 y 44

ENERO - DICIEMBRE DE 1957

NUMERO 43, ENERO-JUNIO 1957

X
Per
R454IA
v 22
1957

ESTUDIOS

Pág.

El folklore, espejo de la vida e intérprete del Más Allá.	<i>Augusto Raúl Cortazar</i>	9
Menéndez Pelayo y la Literatura Hispanoamericana.	<i>Manuel Olguin</i>	27
Notas sobre Borges y la crítica reciente.	<i>Allen W. Phillips</i>	41
Arthur Azevedo e a <i>Comédia Carioca</i> .	<i>C. Malcolm Batchelor</i>	61
José Martí y la expresión paralela de prosa y verso.	<i>Otto Olivera</i>	71
Tributo a Mariano Latorre.	<i>Homero Castillo</i>	83
José de la Cuadra.	<i>Kessel Schwartz</i>	95
La sátira y las imágenes en la poesía de Luis Carlos López.	<i>George D. Schade</i>	109
Rafael Heliodoro Valle y el Ateneo Americano de Washington.	<i>José Manuel Topete</i>	125
Acotaciones a un artículo sobre Eduardo Mallea.	<i>John H.R. Polt</i>	133

CREACION

Mamita Maura.	<i>Fabián Dobles</i>	135
---------------	----------------------	-----

NOTAS

La casi muerte de Felipe Alfau.	<i>Arturo Torres-Rioseco</i>	143
Una poesía panegírica de Gertrudis Gómez de Avellaneda.	<i>Joseph G. Fucilla</i>	144
Unas notas sobre la poesía de Margarita Abella Caprile.	<i>Helena Percas</i>	146
Arturo Torres-Rioseco.	<i>Hugo Rodríguez-Alcalá</i>	151

- A literatura no Brasil*, por Afrânio Coutinho. Albert R. Lopes 159
Historia de la literatura náhuatl, por Ángel Maria Garibay.
 Julio Jiménez Rueda 160
Poetas modernistas hispanoamericanos. Antología. Introducción, selecciones y notas críticas y bibliográficas, por Carlos García Prada. Luis Monguió 162
El sustituto, por Carlos Mazzanti. Seymour Menton 164
Cuentos de Tomás Carrasquilla Náufraigo asombroso del siglo de oro, edición de B.A. Gutiérrez. Kurt L. Levy 167
Los años despidados, por David Viñas. Horacio J. Becco 170
Oleaje, por Dora Isella Russell. Helena Percas 171
El paisaje en nuestra literatura (A propósito del libro de Enrique Williams Alzaga, La pampa en la novela argentina). Augusto Raúl Cortazar 172
Prata de casa (Ensaio de literatura brasileira), por Eugénio Gomes. Benjamin M. Woodbridge, Jr. 176
Historia de la literatura puertorriqueña, por Francisco Manrique Cabrera. Maria Teresa Babin 178
Alcjandro Korn. Filósofo de la libertad, por Francisco Romero. Juan Adolfo Vázquez 179
Brazil's new novel, por Fred P. Ellison. Leo Kirschbaum 183
Brecha en la roca, por Héctor Raúl Almanza. María del Carmen Millán 188
Domingo sin fútbol, por Luis Mario Lozzia. Horacio J. Becco 190
Elegía bajo la tierra, por Mahfud Massís. John H.R. Polt 191
El padre Samuel, por Manuel de Castro. Margaret M. Ramos 196
Bibliografía de Ignacio Manuel Altamirano, por Ralph E. Warner. Manuel de Ezcurdia 200
Breve historia del ensayo hispanoamericano, por Robert G. Mead, Jr. Claude L. Hulet 202
As artes plásticas no Brasil, por Rodrigo M. F. de Andrade. Albert R. Lopes 206
The Spanish background of American Literature, por Stanley T. Williams. Frederick S. Stimson 206
La cultura y la literatura iberoamericana, por L. Monguió, E. Anderson Imbert, A. Torres-Rioseco, M. de Villarino, K. Levy, J. Jiménez Rueda, F. Monterde, B. Gicovate, A. Roggiano, G. Schade, D. Fogelquist, E. García-Girón, M. Henríquez Ureña, D. Bary, H. Rodríguez-Alcalá, A. Ta-

	Pág.
mayo Vargas, G. Correa, L. Kirschenbaum, G. Moser, E. Verissimo y J. Parker.	Ernesto Mejía-Sánchez 208
<i>Breve historia del cuento mexicano</i> , por Luis Leal.	Emma Speratti Piñero 211

NOTICIAS DE HISPANOAMERICA

<i>Baldomero Sanín Cano</i> (1861-1957).	
A[lfredo] A. R[oggiano]	213

NUMERO 44, JULIO-DICIEMBRE 1957

EDITORIAL

Pág.

El Octavo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.	A. T. R. 241
--	--------------

ESTUDIOS

El negro en algunos poetas españoles y americanos anteriores a 1800.	Luis Monguió 245
La huella de Quintana en la literatura hispanoamericana.	Arturo Torres-Ríoasco 261
Roberto F. Giusti y la Revista <i>Nosotros</i> .	Alfredo A. Roggiano 273
Vicente Riva Palacio, Cuentista.	Luis Leal 301
Puerta al tiempo en tres voces.	Angel Luis Morales 311
Huellas de José de Diego.	José Ferrer Canales 323

NOTAS

Gabriela Mistral. (1889-1957).	Francisco Monterde 333
El mérito de la <i>Araucana</i> .	John Van Horne 339
La poesía de Salomé Ureña de Henríquez.	Ruth S. Lamb 345
Expresión de Puerto Rico en la literatura contemporánea (1934-1956).	María Teresa Babín 353
Preludio al tema del modernismo en Puerto Rico (Ciclo Generacional: 1907-1921).	Cesáreo Rosa-Nieves 359

RESEÑAS

Lydia Nogales, un suceso en la historia literaria de El Salvador, por Juan Antonio Ayala.	Fernando Alegria 365
---	----------------------

	Pág.
<i>Proserpina y el extranjero. El jardín de ceniza</i> , por Omar del Carlo.	Enrique Anderson Imbert 367
<i>La catedral y el niño</i> , por Eduardo Blanco Amor.	Ebel Botero 368
<i>Teatro Mexicano del Siglo XX. Selección, prólogo y notas de Francisco Monterde, Antonio Magaña Esquivel y Celestino Gorostiza.</i>	Frank Dauster 372
<i>An Anthology of Modernist Poetry in Spanish America</i> , por Swan, Cygnets, and Owl.	John E. Englekirk 375
<i>Rómulo Gallegos: Estudio sobre el arte de novelar</i> , por Ulrich Leo.	Y. Gulsoy 382
<i>Breve historia del teatro latinoamericano</i> , por Willis Knapp Jones.	Harvey L. Johnson 386
<i>Las ideas políticas argentinas</i> , por José Luis Romero.	Alfredo Llanos 390
<i>¿Qué es esto? Catilinaria</i> , por Ezequiel Martínez Estrada.	Enzo Macagno 394
<i>Antología Gaucha (Cuentos)</i> , por E. M. S. Danero.	Marshall R. Nason 400
<i>Veinte Cuentos Hispanoamericanos del Siglo XX. Enrique Anderson-Imbert and Lawrence B. Kiddie (Editors).</i>	Carlos Peregrín-Otero 403
<i>Poesía norteamericana contemporánea</i> , por William Shand y Alberto Girri.	407
<i>Cuatro Cuartetos</i> , por T.S. Eliot.	Julián Palley 407
<i>Cautiverio, Antología poética</i> , por Arturo Torres-Rioseco.	Helena Percas 411
<i>El teatro de Hispanoamérica en la época colonial</i> , por José Juan Arrom.	Helena Percas 413
<i>La literatura modernista en la Argentina</i> , por Carlos Alberto Loprete.	Allen W. Phillips 415
<i>Argentina: Imágenes y Perspectivas</i> , por José Luis Romero.	Hugo Rodríguez-Alcalá 417
<i>Estructura social de la Argentina</i> , por Gino Germani.	Alfredo A. Roggiano 421
<i>La literatura fantástica en Argentina</i> , por Ana María Barrenechea y Emma Speratti Piñero.	Alfredo A. Roggiano 426
<i>El Señor del Misterio. Poema</i> , por Horacio Jorge Becco.	Alfredo A. Roggiano 428

	Pág.
<i>Evolución de la Novela en Colombia</i> , por Antonio Curcio Altamar.	<i>Gerald E. Wade</i> 431
NOTICIAS DE IBEROAMERICA	
A cargo de Alfredo A. Roggiano, con la colaboración de Horacio J. Becco (Argentina), Hernán Díaz Arrieta (<i>Alone</i>) (Chile), Luis Leal (México), Julio Icaza Tejerino (Nicaragua) y Juvenal Ortiz Saralegui (Uruguay).	435
PUBLICACIONES RECIBIDAS	449

AUTORES

	Pág.
ALEGRÍA, FERNANDO. <i>Lydia Nogales, un suceso en la historia de El Salvador</i> , Juan Antonio Ayala	365
ANDERSON IMERT, ENRIQUE. <i>Proserpina y el extranjero. El jardín de ceniza</i> , Omar del Carlo	367
BABÍN, MARÍA TERESA. <i>Historia de la literatura puertorriqueña</i> , Francisco Manrique Cabrera	178
———. <i>Expresión de Puerto Rico en la literatura contemporánea. (1934-1956)</i>	353
BATCHELOR, MALCOLM, C. <i>Arthur Azevedo e a Comédia Carioca</i>	61
BECCO, HORACIO J. <i>Los años despiadados. David Viñas</i>	170
———. <i>Domingo sin fútbol</i> , Luis Mario Lozzia	190
BOTERO, EBEL. <i>La catedral y el niño</i> , Eduardo Blanco Amor	368
CANALES FERRER, JOSÉ. <i>Huellas de José de Diego</i>	323
CASTILLO, HOMERO. <i>Tributo a Mariano Latorre</i>	83
CORTAZAR, RAÚL AUGUSTO. <i>El folklore, espejo de la vida e intérprete del Más Allá</i>	9
———. <i>El Paisaje en nuestra literatura (A propósito del libro de Enrique Williams Alzaga, La pampa en la novela argentina)</i>	172
DOBLES, FABIÁN. <i>Mamita Maura</i>	135
DAUSTER, FRANK. <i>Teatro Mexicano del Siglo XX. Selección, prólogo y notas</i> de Francisco Monterde, Antonio Magaña Esquivel y Celestino Gorostiza	372
ENGLEKIRK, JOHN E. <i>An Anthology of Modernist Poetry in Spanish America</i> , Swan, Cygnets, and Owl	375
EZCURDIA, MANUEL DE. <i>Bibliografía de Ignacio Manuel Altamirano</i> , Ralph E. Warner	200
FUCILLA, JOSEPH G. <i>Una poesía panegírica de Gertrudis Gómez de Avellaneda</i>	144

	Pág.
GULSOY, Y. <i>Rómulo Gallegos: Estudio sobre el arte de novelar</i> , Ulrich Leo	382
HULET, CLAUDE L. <i>Breve historia del ensayo hispanoamericano</i> , Robert G. Mead Jr.	202
JIMÉNEZ RUEDA, JULIO. <i>Historia de la literatura náhuatl</i> , Ángel María Garibay	160
JOHNSON, HARVEY L. <i>Breve historia del teatro latinoamericano</i> , Willis Knapp Jones	386
KIRSCHENBAUM, LEO. <i>Brazil's new novel</i> , Fred P. Ellison	183
LAMB, RUTH S. <i>La poesía de Salomé Ureña de Henríquez</i>	345
LEAL, LUIS. <i>Vicente Riva Palacio, Cuentista</i>	301
LEVY, KURT L. <i>Cuentos de Tomás Carrasquilla</i> Naufrago asombroso del siglo de oro, B. A. Gutiérrez	167
LOPES, ALBERT R. <i>A literatura no Brasil</i> , Afrânio Coutinho	159
——— <i>As artes plásticas no Brasil</i> , Rodrigo M. F. de Andrade.	206
LLANOS, ALFREDO. <i>Las ideas políticas argentinas</i> , José Luis Romero.	390
MACAGNO, ENZO. <i>¿Qué es esto? Catilinaria</i> . Ezequiel Martínez Estrada	394
MENTON, SEYMOUR. <i>El sustituto</i> , Carlos Mazzanti	164
MEJÍA-SÁNCHEZ, ERNESTO. <i>La cultura en la literatura iberoamericana</i> , L. Monguió, E. Anderson Imbert, A. Torres-Rioseco, M. De Villarino, K. Levy, J. Jiménez Rueda, F. Monterde, B. Gicovate, A. Roggiano, G. Schade, D. Fogelquist, E. García-Girón, M. Henríquez Ureña, D. Bary, H. Rodríguez-Alcalá, A. Tamayo Vargas, G. Correa, L. Kirschenbaum, G. Moser, E. Verísimo y J. Parker	208
MILLÁN, MARÍA DEL CARMEN. <i>Brecha en la roca</i> , Héctor Raúl Almanza	188
MONTERDE, FRANCISCO. <i>Gabriela Mistral. (1889-1957)</i>	333
MORALES, ÁNGEL LUIS. <i>Puerta al tiempo en tres voces</i>	311
MONGUIÓ, LUIS. <i>Poetas modernistas hispanoamericanos. Antología. Introducción, Selecciones y Notas Críticas y Bibliográficas</i> , Carlos García Prada	162
——— <i>El negro en algunos poetas españoles y americanos anteriores a 1800</i>	245
NASON, MARSHALL R. <i>Antología Gaucha</i> (cuentos), E. M. S. Dainero	400
OLGUÍN, MANUEL. <i>Menéndez Pelayo y la Literatura Hispanoamericana</i>	27
OLIVERA, OTTO. <i>José Martí y la expresión paralela de prosa y verso</i>	71

	Pág.
PALLEY, JULIÁN. <i>Poesía norteamericana contemporánea</i> , William Shand y Alberto Girri	407
——— <i>Cuatro Cuartetos</i> , T.S. Eliot	407
PERCAS, HELENA. <i>Unas notas sobre la poesía de Margarita Abella Caprille</i>	146
——— <i>Oleaje</i> , Dora Isella Russell	171
——— <i>Cantiverio, Antología poética</i> , Arturo Torres-Rioseco	411
——— <i>El teatro de Hispanoamérica en la época colonial</i> , José Juan Arrom	413
PEREGRÍN-OTERO, CARLOS. <i>Veinte Cuentos Hispanoamericanos del siglo XX</i> , Enrique Anderson-Imbert and Lawrence B. Kiddie (Editors)	403
PHILLIPS, ALLEN W. <i>Notas sobre Borges y la crítica reciente</i>	41
——— <i>La literatura modernista en la Argentina</i> , Carlos Alberto Loprete	415
POLT, JOHN R. H. <i>Acotaciones a un artículo sobre Eduardo Mallea</i>	133
RAMOS, MARGARET M. <i>El padre Samuel</i> , Manuel de Castro	196
ROGGIANO, ALFREDO A. <i>Baldomero Sanín Cano (1861-1957)</i>	213
——— <i>Roberto F. Giusti y la Revista Nosotros</i>	273
——— <i>Estructura social de la Argentina</i> , Gino Germani	421
——— <i>La literatura fantástica en la Argentina</i> , Ana María Barrenechea y Emma Speratti Piñero	426
——— <i>El Señor del Misterio</i> . Poema, Horacio Jorge Becco	428
——— <i>Noticias de Iberoamérica</i> , en colaboración con Horacio J. Becco (Argentina), Hernán Díaz Arrieta (<i>Alone</i>) (Chile), Luis Leal (México), Julio Icaza Tejerino (Nicaragua) y Juvenal Ortiz Saralegui (Uruguay)	435
RODRÍGUEZ-ALCALÁ, HUGO. <i>Arturo Torres-Rioseco</i>	151
——— <i>Argentina: Imágenes y Perspectivas</i> , José Luis Romero	417
ROSA-NIEVES, CESÁREO. <i>Preludio al tema del modernismo en Puerto Rico</i> (Ciclo Generacional: 1907-1921)	359
SCHADE, GEORGE D. <i>La sátira y las imágenes en la poesía de Luis Carlos López</i>	109
SCHWARTZ, KESSEL. <i>José de la Cuadra</i>	95
SPERATTI PIÑERO, EMMA. <i>Breve historia del cuento mexicano</i> , Luis Leal	211
STIMSON, FREDERICK S. <i>The Spanish background of American Literature</i> , Stanley T. Williams	206

	Pág.
TORRES-RÍOSECO, ARTURO. <i>La casi muerte de Felipe Alfau</i>	143
——— El Octavo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana	241
——— <i>La huella de Quintana en la literatura hispanoamericana</i>	261
TOPETE, JOSÉ MANUEL. <i>Rafael Heliodoro Valle y el Ateneo Americano de Washington</i>	125
VAN HORNE, JOHN. <i>El mérito de la Araucana</i>	339
VÁZQUEZ, JUAN ADOLFO. <i>Alejandro Korn. Filósofo de la libertad, Francisco Romero</i>	179
WADE, GERALD E. <i>Evolución de la novela en Colombia, Antonio Curcio Altamar</i>	431
WOODBIDGE, BENJAMÍN M., <i>Prata de casa (Ensaio de literatura brasileira)</i> , Eugenio Gomes	176

Revista Iberoamericana

*Organo del Instituto Internacional
de
Literatura Iberoamericana*

PUBLICACIÓN A CARGO DE:

Director Técnico: Alfredo Angel Roggiano
State University of Iowa, Iowa City, Iowa, EUA.

Directores Literarios-Iberoamérica

Julio Jiménez Rueda
Francisco Monterde
Universidad Nacional de México
México, D. F., México

Director Literario-Estados Unidos

Fernando Alegria
University of California
Berkeley, Calif., EUA

*Jefe, Sección de Anuncios
(Advertising Manager)*

José Vázquez Amaral
Box 622, Rutgers University
New Brunswick, New Jersey, EUA

Secretario Ejecutivo Tesorero

Marshall R. Nason
Box 60, University of New Mexico,
Albuquerque, New Mexico, EUA

C A N J E

Para Canje, envíos de libros, revistas y todo otro intercambio cultural, dirigirse a:

REVISTA IBEROAMERICANA

Director Técnico: ALFREDO A. ROGGIANO. *Department of Romance Languages, State University of Iowa, Iowa City, U.S.A.*

MESA DIRECTIVA DEL INSTITUTO INTERNACIONAL
DE LITERATURA IBEROAMERICANA

PRESIDENTE

José A. Balseiro, University of Miami, Florida.

VICEPRESIDENTES

Jack H. Parker, University of Toronto. Enrique Anderson Imbert,
University of Michigan. John E. Englekirk, Tulane University.

SECRETARIO EJECUTIVO - TESORERO

Marshall R. Nason, University of New Mexico.

PROSECRETARIO

Sabine R. Ulibarri, University of New Mexico.

DIRECTOR TECNICO

Alfredo A. Roggiano, Universidad de Iowa.

DIRECTORES LITERARIOS, Iberoamérica.

Julio Jiménez Rueda y Francisco Monterde, Universidad Nacional de
México.

DIRECTOR LITERARIO, EE. UU.

Fernando Alegría, University of California.

COMISIÓN EDITORIAL

Arturo Torres-Rioseco, University of California; Luis Monguió,
Mills College; Gustavo Correa, University of Chicago; Ralph E. Warner,
University of Colorado; Gerald E. Wade, University of Tennessee; Max
Henríquez Ureña, La Habana, Cuba; Jefferson-Rea Spell, University of
Texas; Robert G. Mead, Jr., University of Connecticut.

Esta Revista aspira a constituir, gradualmente, una vital representación de los grandes valores espirituales de la creciente cultura iberoamericana.

Sus directores, así como el Instituto, quieren hacer vivo el lema que cifra el ideal de su obra: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

Se reflejará en sus páginas una clara imagen del pensamiento de Iberoamérica.

SUMARIO

ESTUDIOS

	Pág.
AUGUSTO RAÚL CORTAZAR: El Folklore, espejo de la Vida e intérprete del Más Allá.	9
MANUEL OLGUÍN: Menéndez Pelayo y la Literatura Hispanoamericana	27
ALLEN W. PHILLIPS: Notas sobre Borges y la crítica reciente. . . .	41
C. MALCOLM BATCHELOR: Arthur Azevedo e a "Comédia Carioca"	61
OTTO OLIVERA: José Martí y la expresión paralela de prosa y verso.	71
HOMERO CASTILLO: Tributo a Mariano Latorre	83
KESSEL SCHWARTZ: José de la Cuadra	95
GEORGE D. SHADE: La sátira y las imágenes en la poesía de Luis Carlos López	109
JOSÉ MANUEL TOPETE: Rafael Heliodoro Valle y el Ateneo Americano de Washington	125
JOHN H. R. POLT: Acotaciones a un artículo sobre Eduardo Mallea	133

CREACION

FABIÁN DOBLES: Mamita Maura	135
NOTAS	143
RESEÑAS	159
NOTICIAS DE HISPANOAMÉRICA	213

El Folklore, espejo de la vida e intérprete del Más Allá

No hay etapa del ciclo de la vida, desde el nacimiento a la muerte, que no tenga su interpretación y su reflejo en el folklore. Las comunidades auténticamente populares, a diferencia de la población de las grandes ciudades atareadas y tumultuosas, llevan una existencia apacible y lugareña. Al recorrer los pueblos y aldeas del interior de la Argentina, se tiene la impresión de salir del torbellino para aquietarse en la placidez del remanso. La atención colectiva no se proyecta, con dirección centrífuga, hacia lo externo, novedoso, foráneo; por el contrario, se repliega sobre sí misma y se preocupa de lo regional y cotidiano. El frenesí de la moda no hace mella en estas vidas desprovistas de artificio, modeladas por las fuerzas de su ambiente geográfico y de su tradición cultural. Los hechos corrientes, individuales y familiares, son conocidos por todos. A veces, incluso, zarandeados con fruición por el chismorreó; pero fuera de este mundillo del comentario pueblerino, hay ciertas maneras colectivas, tradicionales, practicadas desde tiempo inmemorial, mediante las cuales el pueblo interpreta a su modo los motivos que suscitan su interés. Costumbres y creencias, ceremonias y prácticas mágicas, cultos religiosos y ritos funerarios, cuentos y moteos colectivos son algunas de las mil formas universales y eternas, con que el espíritu humano registra, comenta y a veces solemniza los acontecimientos que jalonan la existencia del hombre.

Los ejemplos podrían ordenarse en series infinitas. La bibliografía, sobre todo anecdótica y monográfica, es copiosí-

sima. Este artículo de carácter panorámico, destinado a una revista de literatura, tendrá, pues, el carácter de una exposición más literaria que erudita. Lo cual no quiere decir que carezca de fundamento documental. Presupone por cierto abundante consulta de fuentes; pero he puesto el tono con preferencia en los datos que surgen de mis propias investigaciones folklóricas de campo. En quince años de viajes he conocido gran parte de mi país. Los datos documentados (siempre con el apoyo de la fotografía y a veces de la cinematografía y la grabación) se traducen en fichas técnicas. Millares de ellas, minuciosamente clasificadas, representan el fruto escueto, pero preciso e irremplazable, de las fatigas de tantos viajes. A lomo de mula he recorrido regiones montañosas argentinas, desde San Luis hasta los límites con Bolivia, a través de valles, quebradas y cerros de tres a cinco mil metros de altura en Salta, Catamarca y La Rioja.

De este personal contacto con la vida del pueblo de mi tierra y del estudio científico de su folklore proviene lo más importante del material con el que he elaborado los cuadros siguientes.

ORIGINALIDAD DE LOS NOMBRES DE PILA

Los padrinos, teniendo o no el consentimiento de los padres, suelen producir el estropicio. Según es sabido, se prefiere para nombre de la criatura el del santo del día. La manera de determinarlo es consultar el almanaque, salvo en el caso de festividades muy solemnes, como San José o San Pedro, por todos conocidas. Pero no siempre se tiene en el rancho un calendario con el desarrollo completo del santoral y hay que consultarlo en el boliche o en la botica lejana. Cuando el emisario que acude en procura del dato no sabe leer o brinda más de la cuenta en la pulpería, se producen algunos equívocos pintorescos.

Por lo demás, los nombres de los santos, dicho sea con el debido respeto, no siempre son modelo de elegancia, de eufonía, de buen gusto actual. Es claro que nada obliga a elegirlos en tales casos, mas ¿quién se revela contra el mandato de la costumbre? No hay que olvidar tampoco que "el santo se enoja si se le desprecia el apelativo". El menor de los males resul-

tantes es que la inocente criatura se llame Audifacio, Doril o Leovino; pero aún, si se trata de una mujer y responde al casi prohibitivo nombre de Venérea. Hay algo más. En los almanaques modernos se indican las festividades diarias, tanto religiosas como civiles, y el dócil sometimiento a la práctica consuetudinaria hace que en algunos casos se hayan aceptado como nombres propios las denominaciones oficiales de las fechas. Y hasta con abreviaturas, tal como figuran impresas en la hoja del almanaque. De ahí que una señorita González se llame Fiesta Cívica, y otra, Clera (femenino inesperado de clero); no falta un rozagante señor Difunto, así anotado en el registro civil por haber nacido el 2 de noviembre. Por esta misma circunstancia, un vecino de un pueblo puntano apellidado Arce, fue agraciado con el nombre "Fest.-de-los-fiel.-dif.", tal como queda escrito; tras el jeroglífico se descubrirá la frase "festividad de los fieles difuntos". Oí decir que a este vecino, en la localidad le llaman sencillamente "Don Festo".

Al mismo tipo de enigmas increíbles pertenece el caso ocurrido en el Chaco con un señor Traslado.-de-las-Reliq. Pérez nacido el día señalado en el almanaque como "Traslado de las reliquias de los santos mártires": así figuraba o así se lo dijeron a los padres y éstos lo acataron con imponderable sumisión.

El fervor político o las veleidades belicistas de algunos explican nombres como Hindenburg Rosales, Hitler Campos y Wilson Mendoza, documentados en Cuyo. Por fin, para no prolongar el muestrario, baste recordar a doña Desposoria Guatían (por la festividad del Desposorio de la Santísima Virgen) y, como broche final, el caso de un muchacho (digno hermano de la señorita Fiesta Cívica González, ya recordada) que vio la luz el 24 de mayo: por ser la víspera de la conmemoración patria argentina, merecía, sin duda, nombre adecuado, y a los padres se les ocurrió la fervorosa idea de llamarlo "Antipatrio"...

LOS NIÑOS EN EL FOLKLORE DEL NORTE ARGENTINO

En mis viajes de estudio he observado con predilección lo que podríamos llamar el folklore infantil. Es interesante comprobar cómo los niños se encauzan en la corriente de la exis-

sima. Este artículo de carácter panorámico, destinado a una revista de literatura, tendrá, pues, el carácter de una exposición más literaria que erudita. Lo cual no quiere decir que carezca de fundamento documental. Presupone por cierto abundante consulta de fuentes; pero he puesto el tono con preferencia en los datos que surgen de mis propias investigaciones folklóricas de campo. En quince años de viajes he conocido gran parte de mi país. Los datos documentados (siempre con el apoyo de la fotografía y a veces de la cinematografía y la grabación) se traducen en fichas técnicas. Millares de ellas, minuciosamente clasificadas, representan el fruto escueto, pero preciso e irremplazable, de las fatigas de tantos viajes. A lomo de mula he recorrido regiones montañosas argentinas, desde San Luis hasta los límites con Bolivia, a través de valles, quebradas y cerros de tres a cinco mil metros de altura en Salta, Catamarca y La Rioja.

De este personal contacto con la vida del pueblo de mi tierra y del estudio científico de su folklore proviene lo más importante del material con el que he elaborado los cuadros siguientes.

ORIGINALIDAD DE LOS NOMBRES DE PILA

Los padrinos, teniendo o no el consentimiento de los padres, suelen producir el estropicio. Según es sabido, se prefiere para nombre de la criatura el del santo del día. La manera de determinarlo es consultar el almanaque, salvo en el caso de festividades muy solemnes, como San José o San Pedro, por todos conocidas. Pero no siempre se tiene en el rancho un calendario con el desarrollo completo del santoral y hay que consultarlo en el boliche o en la botica lejana. Cuando el emisario que acude en procura del dato no sabe leer o brinda más de la cuenta en la pulpería, se producen algunos equívocos pintorescos.

Por lo demás, los nombres de los santos, dicho sea con el debido respeto, no siempre son modelo de elegancia, de eufonía, de buen gusto actual. Es claro que nada obliga a elegirlos en tales casos, mas ¿quién se revela contra el mandato de la costumbre? No hay que olvidar tampoco que "el santo se enoja si se le desprecia el apelativo". El menor de los males resul-

tantes es que la inocente criatura se llame Audifacio, Doril o Leovino; pero aún, si se trata de una mujer y responde al casi prohibitivo nombre de Venérea. Hay algo más. En los almanaques modernos se indican las festividades diarias, tanto religiosas como civiles, y el dócil sometimiento a la práctica consuetudinaria hace que en algunos casos se hayan aceptado como nombres propios las denominaciones oficiales de las fechas. Y hasta con abreviaturas, tal como figuran impresas en la hoja del almanaque. De ahí que una señorita González se llame Fiesta Cívica, y otra, Clera (femenino inesperado de clero); no falta un rozagante señor Difunto, así anotado en el registro civil por haber nacido el 2 de noviembre. Por esta misma circunstancia, un vecino de un pueblo puntano apellidado Arce, fue agraciado con el nombre "Fest.-de-los-fiel.-dif.", tal como queda escrito; tras el jeroglífico se descubrirá la frase "festividad de los fieles difuntos". Oí decir que a este vecino, en la localidad le llaman sencillamente "Don Festo".

Al mismo tipo de enigmas increíbles pertenece el caso ocurrido en el Chaco con un señor Traslado.-de-las-Reliq. Pérez nacido el día señalado en el almanaque como "Traslado de las reliquias de los santos mártires": así figuraba o así se lo dijeron a los padres y éstos lo acataron con imponderable sumisión.

El fervor político o las veleidades belicistas de algunos explican nombres como Hindenburg Rosales, Hitler Campos y Wilson Mendoza, documentados en Cuyo. Por fin, para no prolongar el muestrario, baste recordar a doña Desposoria Guatián (por la festividad del Desposorio de la Santísima Virgen) y, como broche final, el caso de un muchacho (digno hermano de la señorita Fiesta Cívica González, ya recordada) que vio la luz el 24 de mayo: por ser la víspera de la conmemoración patria argentina, merecía, sin duda, nombre adecuado, y a los padres se les ocurrió la fervorosa idea de llamarlo "Antipatrio"...

LOS NIÑOS EN EL FOLKLORE DEL NORTE ARGENTINO

En mis viajes de estudio he observado con predilección lo que podríamos llamar el folklore infantil. Es interesante comprobar cómo los niños se encauzan en la corriente de la exis-

tencia tradicional de la comunidad. Las familias campesinas del Norte suelen ser numerosas. Aún en los casos de mayor indigencia, los hijos son considerados un bien y recibidos como bendición. Pero a pesar de esto no muestran los padres efusividad tierna y demostrativa. Por temperamento son más bien replegados, herméticos, impasibles. Ahondando el análisis, no deja de descubrirse un matiz utilitario que se entremezcla con el auténtico sentimiento. Los hijos son desde muy pequeños ayuda efectiva, imprescindible, en el rancho. Con respecto a los padres, representan algo así como un seguro para la vejez. No obstante, la llegada del crío es considerada un hecho natural que no altera el ritmo de la vida de familia.

Por su parte el bautizo no provoca festejo alguno. Y es explicable. El solo hecho de viajar al pueblo para hacer cristiana a la "guagüita" (criatura) acarrea problemas. ¡Qué difícil es concebirlos desde la gran ciudad! No se tiene idea de aquel aislamiento impresionante, en regiones abruptas y desoladas en las que el pueblecito más modesto dista docenas de leguas. Hay que preparar el viaje a pie o a lomo de mula, y afrontar las alturas, los vientos y las nevadas en invierno, las crecientes de los ríos en verano. Tales circunstancias no invitan a viajar con un niño recién nacido. Y no son los únicos obstáculos. No siempre en la aldea hay sacerdote permanente, o está en jira, y los misioneros pasan sólo una o dos veces por año. Puesto que se trata de un bautismo, deben coincidir en el viaje con los padrinos... y cuántas veces esa gente no puede abandonar el rancho, el riego de sus plantíos, el cuidado de sus majaditas. ¿Quién las conducirá durante esos días a los pastizales de los cerros? Por eso hay que esperar con paciencia, a veces por años, hasta que el momento oportuno llegue.

Entre tanto, sigue la vida hogareña su ritmo pausado y rutinario. Con un cajón o un canasto colgado con tientos de las vigas del techo improvisan la cuna. Así pueden imprimirle de vez en cuando un suave movimiento de vaivén y, al mismo tiempo, tenerla fuera del alcance de los animales domésticos... y de los otros.

Cuando el niño comienza a gatear y a sostenerse de pie pasa largas horas en la "tuncuna". Se trata de un hoyo cavado en lugar conveniente del patio del rancho. Por cierto no es una

cueva donde se introduzca a la criatura como si fuera una rata. Es un pequeño pozo, cuidadosamente proporcionado en su dimensiones con el cuerpo del niño y no más hondo que la mitad de su altura. Lo tapizan bien, con cueros de oveja y mullidas mantas de lana. Allí calzan de pie al "changuito", que se mantiene bien sentado, no puede caerse, se entretiene con chucherías dejadas al alcance de su mano y está siempre bajo la vigilancia de la mamá. Cuando ésta tiene que alejarse carga su "guagua", llevándola "quepida" como dicen en el Norte. La acomoda a la espalda, envuelta en el manto o rebozo terciado en bandolera, y cuyas puntas ata sobre el pecho. Nada mejor para el niño, que va seguro, cómodo, abrigado, y al mismo tiempo ideal para la madre, que camina, viaja, cumple sus quehaceres con las manos libres, no entorpecida por el hijo cargado en brazos, como vemos en la ciudad.

Si en el curso de los años subsiguientes el desarrollo no es normal, el tesoro de experiencia familiar o la concepción mágica del mundo ofrecen la solución adecuada. Así, por ejemplo, si se trata de retardo o defecto en el habla, se busca un "chilicote", que es una especie de grillo, y se lo apoya levemente sobre la punta de la lengua del chico que amenaza quedar tartamudo.

Flagelos como la poliomielitis, que hoy tanto nos afligen, parecen haber hecho su aparición por aquellas regiones. Ignoro si técnicamente corresponde a la misma enfermedad, pero he visto chicos y adultos con las piernas paralíticas: son los llamados "suchos". Dicen que es bueno sentarlos en medio del corral, a las 12 del día, y cubrirles las piernas con la tierra y el estiércol que allí forman como un tibio colchón. Si el mal no cede, hay que carnear una vaca, abrirle la panza en canal y meter dentro medio cuerpo del "sucho" hasta que las entrañas del animal vayan perdiendo su calor.

De entre las varidísimas recetas, adecuadas para la curación de otros tantos males, algunas se refieren a dolencias del alma. Es el caso de los niños psíquicamente anormales, retardados, o, como dicen allá "idos". Quedan así a consecuencia de un susto que les ha enajenado el espíritu. Por eso hay que llamarlo... Esa creencia explica la ceremonia del "llamado del espíritu", como he oído decir en el Norte: el curandero o la "medica" (acentuada también como grave esta palabra) toma

una prenda de ropa del enfermo y la arrastra por los lugares donde se supone sufrió el susto y perdió el espíritu. Después de una serie de procedimientos, variables según las regiones, se le da al niño una vela encendida, y poniéndole la mano sobre la cabeza se llama, con tono quejumbroso, al espíritu ausente. Así se logra, dicen, que el niño vuelva a sus cabales.

Éstos y tantos otros casos que pudiera referir prueban que la vida diaria está como envuelta en una atmósfera sobrenatural. La absoluta fe en las fuerzas de ese mundo ultraterreno puede obrar efectos que parezcan milagrosos.

Pero no hay que olvidar que tras ese nimbo de prodigio y misterio sigue existiendo el concreto, el prosaico mundo de la dura necesidad cotidiana. Y por desgracia, los niños tienen en él, desde muy pequeños, una dura faena que cumplir. Eso surge conociendo de cerca la vida y pasión de los pastores, en esos cerros de Dios, vecinos de las nubes; pero este pequeño mundo es demasiado denso para presentarlo de pasada y alguna vez merecerá artículo aparte. Los chiquilines ayudan también en el acarreo del agua y de la leña. Son tareas apremiantes y pesadas que la gente de ciudad no concibe. Allá, el agua potable tiene más valor que el otro. Hay que traerla en tachos o baldes desde la vertiente del cerro o del arroyo, que no siempre están cerca. La sequía o las crecientes los agotan o inutilizan a menudo. Y son incontables los acarreo de varias cuadras a fin de poder contar en la casa con el mínimo indispensable para beber y cocinar. La búsqueda de la leña es otro drama, agravado porque los montes naturales se van talando y cada día el viaje se hace más prolongado y fatigoso.

Las niñas, por su parte, ayudan a hornear el pan casero, a ordeñar las vacas y cabras, iniciando a ratos su práctica en los telares domésticos.

Claro que no todas las criaturas son hacendosas y diligentes. Las hay también, desde luego, traviesas y díscolas. A la hora de la siesta, sobre todo, salen a realizar correrías por los campos. Más que la represión posible de los padres, se advierte, también en esto, la presencia del mundo sobrenatural, que se entremezcla con lo cotidiano y se personifica en seres como el Duende, de quien Juan Carlos Dávalos dice con gracia que es:

un hombre peteíto, sombrerudo y lampiño,
forzudo como un toro, travieso como un niño.
Oculta en los bolsillos de su casaca enana,
una mano de plomo y otra mano de lana.
Pregunta a quien le halla cuál es la que prefiere,
y si elegís de lana con la de plomo os hiere.

.....

A la hora de la siesta cuando el sol reverbera,
se aparece a los chicos debajo de la higuera.
A jugar les convida con palabras cordiales,
y en la frente les deja tremendos cardenales.

Es interesante comprobar que el Duende y otros seres de esta laya, que para la gente de la ciudad no pasan de ser personajes fantásticos o meros motivos literarios, son para el pueblo nativo de aquellas tierras una realidad, que la mente concibe, que los sentidos creen percibir y que se corporiza como para hacer irrefutable la convicción de que lo sobrenatural integra, con toda evidencia, el mundo prosaico y cotidiano de la vida casera.

RUTICHICO

Con este curioso nombre se designa en Jujuy, Salta y Catamarca una pintoresca ceremonia que consiste en cortar por primera vez la cabellera del niño varón de seis o siete años. Como es imaginable, a esa edad los chiquillos pueden ostentar imponentes melenas; máxime si, como dicen en el Norte, son "quiscudos" es decir, de pelo lacio, abundante e hirsuto. Para atemperar el aspecto leonino y acaso para que los varones no parezcan niñas, trenzan el cabello en numerosas "simbitas"; esto explica que los diminutos personajes sean llamados "simbudos", con tono levemente burlón. Llegada la oportunidad propicia, se organiza la fiesta. Se reúnen los invitados en el rancho, donde los dueños de casa agasajan con viandas y bebidas. Desahogados los ánimos con jaranas, bromas, cantos y bailes se cumple la ceremonia principal, con cierta solemnidad. Los padrinos de la criatura pasan a ocupar, junto con ésta, lugar de preeminencia en la reunión. Aparecen las tijeras y una bandeja. Después de preparativos y circunloquios, se inicia el corte de la primera trenza o "simbita". Es esto privilegio y distinción de los padrinos, que retribuyen largamente el honor

regalando al ahijado dinero, prendas de plata o cualquier otro obsequio, que depositan en la bandeja. A veces simbolizan con hojas de coca, por ejemplo, otro tipo de presente, como cabezas de ganado, alguna vaquita si el paisano es pudiente y rumboso, y si no, cabras o corderos para ir formando la majada.

A este primer corte solemne sigue el practicado por cada uno de los circunstantes, obligados también, por cierto, a una contribución obsequiosa de acuerdo con sus posibilidades, parentesco y relación.

Terminada la fiesta, los brindis y los augurios, se destrenzan las "simbitas" o "amarritos", como también se les llama por estar atados o "amarrados" con cintas.

Se acondiciona la cabellera y es llevada a la iglesia donde se le ofrendan a la Virgen. Se hace en cumplimiento de una promesa formulada por los padres en ocasión afligente de enfermedad o grave riesgo sufrido por el rapaz. Por eso a los "simbudos" se les llama también "promesados".

Como se ve, se trata de una fiesta familiar que tiene proyección religiosa. Pero lo interesante es vislumbrar lo que yace bajo las actuales apariencias. Esto no fue siempre así. Ya el nombre quichua "rutichico" o "rutuchicu" puede suscitar la sospecha. En efecto, los incas precolombinos llamaban "rutuchíkuy" a la acción de dejarse cortar el cabello, palabra en la que "rutu" equivale a corte, esquila, tonsura o siega de la mies. Esta misma ceremonia recibe en Jujuy y otras regiones nortañas los pintorescos nombres de "chujcharruta", "chujchapelo" y "guaguarruta", que se aclaran sabiendo que "chujcha" es cabellera, pelo de personas y animales, y "guagua", criatura de uno u otro sexo.

Todos los términos aluden, pues, al hecho material del corte del cabello; pero no se trataba en tiempos del incanato de una simple operación peluqueril. Tenía entonces el significado de una ceremonia de transición, de solemnizado pasaje del primero al segundo período de la infancia. Es uno de los tantos casos, universales en cuanto a su sentido profundo, aunque variadísimos por su forma y ceremonial externo, de ritos de "pasaje", entendiendo por tal el tránsito figurado de una edad a otra, como en este caso, o la entrada en la pubertad. Se pueden también referir a estos ritos los que se practican al cambiar

de estado (de soltero a casado, por ejemplo) y aún los correspondientes al acto dramático de la partida sin retorno, del "pasaje" hacia el mundo de ultratumba.

La fuerza de la tradición ha mantenido esta verdadera supervivencia autóctona americana que, incrustada en el folclore actual, ha transferido su función a otros planos dando fe de la vitalidad secular de la tradición.

AMAÑAMIENTO

Otra etapa trascendental en la vida es la formación de la familia. Alguna vez, a despecho de todas las oposiciones familiares, la moza se "juye" de la casa con el galán, originando conflictos y consecuencias eternos. En otros casos, la unión, iniciada de hecho, se consolida con el acuerdo y consentimiento expreso o tácito de todos. Por fin, estos matrimonios "de facto" llegan a configurar verdaderas instituciones, como el amañamiento. Es una especie de "matrimonio de prueba" que antecede a la formalización hasta comprobar si los caracteres se avienen recíprocamente y, sobre todo, si el hogar es bendecido con lozana descendencia. Esto último, no tanto por exigencia sentimental, sino por imperio de la necesidad económica. Por otra parte, la esterilidad femenina, según el consenso social lugareño, ocupa nivel aún más bajo que la conducta liviana en la tabla de valores colectivos.

Comprobadas las dos condiciones básicas: compatibilidad de caracteres y descendencia normal, no oponen resistencia a la regularización de su matrimonio. Al trámite de la anotación en el registro civil llaman "civilarse" o "civilarse" y por lo tanto, cumplido este requisito, la pareja de "amaños" se convierte en "civiliaos". Por fin, con la consagración del sacramento religioso, demorado a veces por razón de distancia con respecto a la capilla lugareña o a la iglesia del pueblo, todo llega a su culminación feliz. Los integrantes de la pareja "amañada" se convierten así en legítimos e inobjectables "matrimonios".

FLECHADA Y CORPACHADA DE LA CASA

Supongamos que la constitución de la flamante familia coincida con la inauguración de una nueva vivienda. Los ran-

chos del Noroeste, contruídos por sus propios moradores con los elementos que la naturaleza les ofrece: piedra, barro, troncos, caña, paja, suelen ser inaugurados cumpliendo la ceremonia de la "flechada".

Para esto se cuelgan de las cañas o vigas del techo algunos huevos, y a falta de éstos, quesitos tiernos de cabra. Los circunstantes, provistos de pequeños arcos improvisados con varillas y ramas flexibles les disparan flechas diminutas.

La elección de quesos y huevos como blanco deja entrever lo que hay de rito de fecundidad en esta ceremonia. La misma idea está latente también en la "corpachada". Los convidados, especialmente los contrayentes, padrinos y padres, se congregan alrededor de un pequeño pozo cavado en el piso de tierra de la habitación, en torno del cual se colocan ollas con comida. Provistos de cucharas de madera trasiegan algunas porciones al pocito, que recibe también ofrendas de chicha (bebida fermentada, a base de maíz), coca, alcohol, cigarrillos, etc. Se cubre todo con una "laja" o piedra chata y lisa y se empareja el piso terroso. Luego el dueño de casa, o alguien en su representación, se apoya con codos y rodillas en el suelo y formula de viva voz la ofrenda a Pachamama, diosa de la tierra y la fecundidad, rogando por la dicha de los ocupantes del rancho.

Suele iniciarse entonces el torneo de la "flechada": al que acierta el tiro, rompiendo la cáscara de un huevo o ensartando un quesito, se lo premia con vítores y jarros de bebida. Las flechas que no dieron en el blanco se incrustan en el techo de paja, de donde aconsejan no quitarlas, pues cumplen la función mágica de "pinchar" los ojos al espíritu maligno de la casa, impidiendo así que arrebate la felicidad de sus moradores.

LAS BOLEADAS

No todo es, desde luego, fiesta y jolgorio. La ruda faena, rutinaria y pesada, se reanuda de inmediato. Según las regiones, será el cultivo de la tierra o la atención del ganado, el desmonte o la pesca, el tejido en los telares o el arreo a través de llanuras y montañas.

Del abigarrado muestrario de tareas populares, recordaré sólo una, para matizar lo actual con lo histórico reciente: las

boleadas de potros cimarrones, de ñandúes y de guanacos en las pampas. Trabajo que fue a la vez deporte y a menudo proeza, sintetizó en sí el esfuerzo útil de la faena pastoril y el brío de la caza, exaltada por momentos a la categoría de hazaña épica. Apasionó a los indios, enseñoreados del caballo y constituyó atractivo insuperable para los gauchos.

La técnica fue semejante en uno y otro caso. Exigía, como en la guerra, un jefe avezado. Se tomaban las necesarias providencias, basadas en un profundo conocimiento, tanto del terreno como de los hábitos de los animales perseguidos. Cuando se trata de "choikes", como se les llama en el Sur a los ñandúes, los cazadores reciben hasta hoy el nombre de "choikeros".

Las boleadas han sido descritas por hombres de ciencia, escritores y poetas. A través de cien relatos se perfila la imagen viva de la hazaña cinegética. Va la partida hacia las aguadas y praderas donde la experiencia augura buenos resultados. Se avistan a distancias increíbles las manadas; se disponen estratégicamente las fuerzas; despliéganse en línea de batalla, que comienza siendo raleada fila, luego se tuerce en media luna, se va cerrando en pinza colosal hasta que, logrado el círculo, comienza la persecución y la matanza en este improvisado seto de caza, que se dilata por leguas. Cada uno lleva varios pares de boleadoras arrolladas en la cintura, las cuales van entrando en acción a medida que el caballo, diestro y nervioso, se va aproximando al objetivo. Ya inician las bolas de piedra su ronda de muerte voltejeando sobre la cabeza del cazador; ya el brazo nervudo y certero las arroja; ya cae la pieza en un revoltijo desesperado de patas y tientos en medio de la polvareda de la brutal rodada; ya refrena el gaucho, salta, degüella, retoma las boleadoras, monta y sigue como exhalación en procura de la víctima próxima. Tiempo habrá luego para recorrer el teatro de la hazaña y con pareja destreza desollar guanacos o desplumar ñandúes, carneando los trozos más apetitosos para el inmediato asado succulento.

EL LOBISON

En la realidad concreta, con frecuencia prosaica y rutinaria, que constituye la vida cotidiana del pueblo, caben como

compensación las ceremonias y las fiestas y en algún caso hasta la épica aventura. No falta, no podía faltar, el toque escalofriante de lo supersticioso y sobrenatural. Suele aparecer, con su impacto terrorífico, en el curso de la actividad doméstica. Su faz espectral hace su aparición inesperada en el seno del mundo familiar y circundante, sale de entre bastidores al escenario donde desempeña la existencia aldeana su cotidiano papel.

En un pueblo cualquiera de Corrientes, de Misiones, del Norte argentino, del Paraguay o del Uruguay, de Bolivia o del Brasil vive una familia común y normal. Son nuevos en el lugar, laboriosos y honestos. El matrimonio es prolífico. Al cabo de años nació el séptimo hijo varón. Los lugareños, conocedores de las creencias ancestrales, lo comentaron significativamente. Pero nada ocurrió por mucho tiempo. Siendo ya aquel niño un mocetón, se lo vio desmejorar, andar decaído, macilento, desaliñado y hasta maloliente. Los viernes por la noche salía del rancho, sin duda para andar de parranda, pues regresaba de madrugada, fatigado y maltrecho. El viejo recelo reverdecía. Un sábado muy de mañana contó un vecino, azorado, que la noche anterior había tenido que luchar con un monstruo negro, mezcla de perro y jaguar, con grandes orejas que producían un traqueteo lúgubre, el cual se apareció en el chiquero de su casa. Cuando al rato vieron al mozo, desencajado y con una mano vendada, no cupo duda: ¡era un Lobisón!

Todos ataban cabos. Sabían, desde tiempo inmemorial, que el séptimo hijo varón (o el séptimo después de seis mujeres) puede sufrir la horrible metamorfosis. Para esto, a medianoche del viernes, se revuelca hacia la izquierda sobre inmundicias y reza un credo al revés. Desde que suena la última campanada de medianoche hasta el primer canto del gallo queda convertido en un monstruo repelente que hoza en los estercoleros y gusta engullir golosamente sangre de criaturas, remover las tumbas en busca de cadáveres y devorar carroña. El alba torna a su forma humana, pero queda exhausto. Soporta su destino como una maldición. A veces parece que purgara las faltas de los padres, condenados por pecado de adulterio o incesto, especialmente entre comadre y

compadre o padrino y ahijada. El nefando sortilegio puede ser disipado por quien afronte al Lobisón y lo hiera con cuchillo. La maldición se lava con su sangre.

Así pasó con el joven del cuento y todo volvió poco a poco a la normalidad. En cierto sentido puedo decir que el relato no es fantástico. La creencia en los hombres-lobos existe en Europa desde los más remotos tiempos, con las variantes consabidas. La palabra Lobisón o Lobisome, de origen portugués (Lobishomem) tiene su equivalente en todos los idiomas europeos, desde el Loup-garou francés hasta el Obototen ruso, desde el Wahwolf germano hasta el Licántropo griego (de 'lycos', lobo, y 'ánthropos', hombre), término de donde deriva lican-tropía, que alude a estas transformaciones de seres humanos en animales monstruosos.

El tema del hombre-lobo aparece en autores clásicos como Plinio el Antiguo, Heródoto y Ovidio; Cervantes trató de él con cierta extensión en los *Viajes de Persiles y Segismunda*. Tiene hoy difusión universal, aunque con matices regionales, como ocurre con todos los fenómenos folklóricos. Los mismos guaraníes lo llamaron "Yaguareté-abá" (indio-tigre) y bajo esta forma lo estudió Juan B. Ambrosetti.

Lo que más interesa destacar es que este caso prueba una vez más una característica cultural de los grupos populares, de las comunidades de tipo "folk": estas creencias, supersticiones, leyendas y mitos no son, como para la gente letrada y racionalista, intelectualizada y libresca, meros relatos de valor sólo anecdótico y narrativo. Para el pueblo, apoyado en el testimonio de la experiencia tradicionalizada, son entes posibles, reales, que llegan a compartir su vida, integran la realidad circundante, perturban la mente y hasta se convierten en árbitros del destino de los simples mortales.

LAS ANIMAS SABOREAN LAS OFRENDAS

Como es sabido, el 2 de noviembre, Día de los Fieles Difuntos y la víspera, consagrada a Todos los Santos, verdaderas multitudes concurren a los cementerios llevando flores. En regiones campesinas del Noroeste argentino, lo mismo que en toda Iberoamérica, subsiste la costumbre de preparar

"ofrendas"; aunque suscitadas por idéntico motivo y animadas por el factor común de la fe cristiana en la supervivencia del alma, configuran un fenómeno diverso. En cierto modo constituyen una forma de culto doméstico de los muertos. Cuando decimos "ofrendas" con respecto a esta costumbre, abreviamos la expresión completa: "ofrendas para las almas". En algunas provincias se concreta su carácter, pues se dice "cena de las almas".

¡Cuánto ajeteo se produce en algunas casas ante la proximidad de la celebración! A veces, como si se tratara de un rito, las dueñas de casa se visten de luto para cumplir estos menesteres. Sacrifican corderos y gallinas y se afanan en mil preparativos para la digna presentación de la cena.

Lo inesperado es que se trata de una cena para los finados de la familia a quienes se recuerda el 2 de noviembre. En primer término, se preparan platos que hayan sido de su agrado en vida...; pero nunca faltan los más suculentos y tradicionales, como empanadas y asado, quesos y quesillos, y mil delicias de la cocina y la repostería lugareñas.

No es sin embargo un simple banquete, pues no faltan los aspectos ceremoniales. Después de arreglado el rancho convenientemente, se desocupa, aunque sea a medias, una de las habitaciones; se tiende esmeradamente la mesa y en la noche del 1° de noviembre se sirven los platos y viandas, de las que nadie osaría probar bocado. Se adorna la pieza con flores, se encienden velas; no falta en la mesa un vaso de agua, bendita si se puede conseguir, y en las fuentes se coloca una cañita o pajita hueca.

Esto último exige una aclaración. La comida es así preparada porque se cree en la venida real de las almas, congregadas por este acto de recuerdo y de homenaje. No se concibe que las almas coman material y groseramente los bocados, pero pueden testimoniar su complacencia y gratitud probando sólo el "zumito", absorbiendo la sutil, inapreciable "sustancia" de las ofrendas. Y por eso han de hacerlo a través de la pajita hueca, que es, por cierto, más un símbolo que un utensilio.

Entretanto, los miembros de la familia suelen quedarse en la misma habitación, rezando como en un velorio. A veces

cubren la puerta con una manta y se retiran respetuosamente, para facilitar la llegada de las ánimas.

En otras partes juegan, aunque la circunstancia no parece muy apropiada; juegan, por ejemplo, a la taba, pero no por dinero, sino por rezos... Es un recurso con el que adaptan la devoción a la necesidad de acortar la larga noche de espera. Se tira la taba, como en un partido común, y el que pierde debe entrar donde están las "ofrendas" para rezar las Avemarías que se haya convenido.

Todo esto ocurre, por lo común, fuera de la habitación donde se han preparado las "ofrendas". Es más: en la puna jujeña abandonan el rancho y se reúnen en la casa de un vecino, casa que con frecuencia no queda nada cerca.

Esto me recuerda una anécdota que confirma este detalle y da idea de aquellas ingenuas creencias.

Un capataz extranjero recién contratado, bajaba de un campamento minero al pueblo, adonde esperaba llegar de mañana para despachar telegramas urgentes relacionados con la explotación. El hombre, como forastero, desconocía el lugar y las costumbres campesinas. Había viajado toda la noche, al paso de la mula. Con la premura, olvidó las provisiones para el camino. Como había debido partir antes de la cena, a eso de la medianoche el estómago le reprochaba sordamente tamaña imprevisión. En eso, al pasar frente a un rancho aislado que se levantaba junto al sendero, advirtió con alegría que estaba iluminado. Decidió hacer la intentona de restaurar sus fuerzas, debilitadas por la cabalgata, la aspereza del camino de montaña y el ayuno involuntario. Desmontó en el patio del rancho, golpeó las manos, saludó a gritos, llamó en todos los tonos sin que nadie respondiese. Extrañado, decidió entrar en la habitación iluminada. Apartó la manta que servía de puerta y vio con sorpresa, a la luz de varias velas, el reconfortante espectáculo de una mesa servida con profusión de manjares. Por prudencia, resistió un rato la tentación, llamó reiteradamente, recorrió los alrededores del rancho sin encontrar un alma... Por lo menos un alma encarnada en un cuerpo, pues las almas auténticas estarían congregadas a la mesa... ya que, como se habrá adivinado, se trataba de unas "ofrendas". Nuestro hombre decidió alimentarse con tan pro-

videncial banquete y lo hizo a conciencia. Montó de nuevo en la mula y siguió viaje.

Vueltos los miembros de la familia a la casa, lejos de desconcertarse ante la evidente disminución de las raciones, lo atribuyeron a especial complacencia de las ánimas, que esta vez no se habían contentado con el "juguito".

No en todos los ranchos se preparan "ofrendas". Quedan a cargo de las familias que tengan "alma fresca". Con esta expresión se alude al alma del deudo perdido en el curso del año, con la salvedad de que se excluyen los casos de duelos muy recientes, ocurridos, por ejemplo, la víspera del 2 de noviembre. Se supone que el alma no habrá tenido tiempo de hacer su viaje celestial, dar cuentas a Dios y retornar a recibir el homenaje de las "ofrendas". La celebración queda postergada para el año siguiente.

Pasada la noche, y reconfortadas las almas, las "ofrendas" son luego repartidas en porciones equitativas entre todos los asistentes, pero ni aun así olvidan el primordial destino de esta comida. Según la provincia, varía la práctica: en unos casos queman algunas raciones, como homenaje; en otras, las entierran junto al fogón. Algunos, en forma casi procesional, van hasta un lugar escogido, no lejos de la casa, y allí entierran unas pocas porciones, junto con hojas de coca y algo de chicha, vino o alcohol. En esta forma, dice, "dan de comer a la tierra".

Se trata de una verdadera ofrenda ritual a la tierra, semejante a otras que se cumplen, por ejemplo, al inaugurar el rancho recién construido, o al iniciar la siembra, o antes de emprender una cacería de guanacos en los cerros. Pachamama, espíritu divinizado de la tierra, recibe en tales ocasiones las ofrendas. Pero en este caso, está latente la superstición de que la tierra es la que arrebató la vida de quienes andan sobre ella. Por eso hay que "darle de comer": tal vez, ya saciada, no intente arrebatar nuevas almas para su reino subterráneo.

Por lo dicho, parecerá que es aquélla una manera demasiado suculenta de recordar a las almas; pero hay que tener en cuenta, como ante cualquier fenómeno folklórico, más la *función* y la *motivación* que la apariencia externa y material.

Aquí pasa a segundo plano la comida considerada como objeto de goce y de gula o mero alimento. Lo importante es su valor ceremonial y propiciatorio. No es sino un testimonio del recuerdo suscitado por los que se han ido y una especie de rito por medio del cual se ruega bienaventuranza para las almas que todavía no gozan de la eterna paz. Por cierto que no falta el propósito más personal de lograr una valiosa intercesión sobrenatural y aún de evitar que las almas sientan el impulso de retornar a la tierra llenando a los vivos de perturbación y sobresalto.

Como se ha visto, a través de ejemplos que podrían ser renovados en sucesión infinita, el folklore con sus costumbres y ritos, leyendas y fiestas, ceremonias y creencias, es como un inagotable comentario de los acontecimientos y etapas principales de la vida popular. Ante valla alguna se detiene, y sobrepasando lo real y concreto, se aventura en la atmósfera de lo insondable y en los ámbitos de lo sobrenatural. No sólo borda comentarios sabrosos, sino que interpreta, instruye, da normas y hasta presagia. Acaso estas voces del folklore nos resulten sencillas y hasta pueriles; pero no olvidemos que con frecuencia tales voces interpretan así lenguajes milenarios por cuyo intermedio el espíritu humano, desde el amanecer del mundo, ha dicho a los hombres cosas profundas y trascendentales con expresiones de apariencia ingenua y baladí.

... Y quien tenga oídos para oír, que oiga.

Augusto Raúl Cortazar
Universidad de Buenos Aires
Argentina

Menéndez Pelayo y la Literatura Hispanoamericana

(Con motivo de la celebración del
centenario del nacimiento de
D. Marcelino).

Hablar de Menéndez Pelayo y la literatura hispanoamericana es naturalmente hablar de su famosa *Antología de poetas hispano-americanos* (1893-1895) o lo que es lo mismo, de su *Historia de la poesía hispanoamericana* (1911-1913), recopilación corregida y aumentada de los prólogos de la anterior. Sería pretencioso tratar de decir algo nuevo sobre este trabajo ya definitivamente consagrado por la crítica; y lo que aquí apuntaremos no es más que una recordación de lo que todos conocen.

Menéndez Pelayo presenta su *Antología* como un encargo que le ha hecho la Real Academia Española para unirse a la conmemoración del cuarto centenario del descubrimiento de América y estrechar los vínculos con el Nuevo Mundo hispánico. España pasa hacia la época del centenario por un período de gran decaimiento espiritual y material como resultado de un siglo de dificultades internas, la pérdida de su influencia exterior y la revolución cubana. El encargo ofrecía al patriotismo de D. Marcelino una ocasión de perlas para reconfortar los ánimos españoles recordando que no todas sus glorias eran del pasado, pues todavía su lengua y su cultura estaban dando ricos frutos en América. La *Antología* puede considerarse, de este modo, como una expresión más del vehemente afán de defensa e ilus-

tración de la Hispanidad que impulsa toda la obra del gran crítico. Así, en la introducción, después de afirmar que la lengua española y la inglesa pueden aspirar a ser llamadas clásicas por ser las de los mayores pueblos colonizadores modernos, concluye: "La literatura británica enriquece su caudal propio no sólo con el caudal de la literatura norteamericana, sino con el que ya comienza a cobrar bríos en Australia. Nosotros también debemos contar como timbre de grandeza propia y como algo cuyos resplandores reflejan sobre nuestra propia casa, y en parte nos consuela de nuestro abatimiento político y del secundario puesto que hoy ocupamos en los negocios del mundo, la consideración de los cincuenta millones de hombres que en uno y otro hemisferio hablan nuestra lengua y cuya literatura no podemos menos de considerar como parte de la nuestra. Ocasión bien adecuada para estrechar estos lazos de origen y común idioma nos ofrece hoy la solemne conmemoración de aquel maravilloso y sobrehumano acontecimiento, merced al cual nuestra lengua llegó a resonar prepotente desde las orillas del Bravo hasta la región del Fuego".¹

En realidad Menéndez Pelayo había iniciado su labor de acercamiento hacia Hispanoamérica y sus escritores desde mucho antes de la publicación de la *Antología*: había hecho figurar a varios de estos escritores en *Horacio en España* (1870) y con muchos había mantenido correspondencia desde muy temprano. En un interesantísimo epistolario reunido por D. Enrique Sánchez Reyes² figuran cartas de unos cien correspondientes hispanoamericanos y un puñado de respuestas de D. Marcelino. Abarcan casi todo el período de la vida literaria del crítico y firman junto con figuras menores la flor y la nata de los escritores y eruditos de un medio siglo: Icazbalceta, Miguel A. Caro, Restrepo, Cuervo, los Amunátegui, Mitre, Montalvo, Pedro Henríquez Ureña, Groussac, Palma, Valencia, Gómez Carrillo, Darío, Chocano, Zorrilla y San Martín, Obligado, etc. No hay mejor documento para apreciar el inmenso prestigio y la

¹ *Antología*, Madrid, 1927, I, págs. iii-iv.

² Enrique Sánchez Reyes, "Menéndez Pelayo y la Hispanidad, Correspondencia entre Menéndez Pelayo y escritores hispano-americanos", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XXVII (1951), núms. 1, 2, 3 y 4. Este trabajo ha sido también publicado en libro.

influencia de D. Marcelino en Hispanoamérica por esos años. Por regla general, todos le dan el título de maestro, le piden consejos sobre sus investigaciones o creaciones y se manifiestan encantados con el estímulo o el reconocimiento que él les otorga por carta o en libro. Júzguese por dos de sus más eminentes corresponsales: Pedro Henríquez Ureña y Darío.

Pedro Henríquez Ureña dice a D. Marcelino en una carta fechada en 1909, o sea, cuando él mismo se destacaba como el maestro indiscutible de la influyente generación mexicana del Centenario: ³ "Personalmente juzgo deber mío manifestarle la admiración que he tenido siempre por Ud. Más que admiración diré devoción. Desde mi adolescencia, el nombre y las obras de usted han sido para mí objeto de recordación diaria y trato constante: esta devoción existen desde que leí, a raíz de la muerte de mi madre, la poetisa dominicana Salomé Ureña de Henríquez, el juicio que usted formuló sobre ella en el prólogo a la *Antología de poetas hispano-americanos*. No extrañará usted, por tanto, lo que le digo: a ningún crítico, en nuestra lengua o en cualquier otra, he leído tanto como a usted."⁴

He aquí lo que apunta el crítico don José María Cossío en su artículo "Rubén Darío y Menéndez Pelayo":⁵ "Creo que merece recogerse la efusiva admiración que el gran poeta nicaragüense sintió siempre por Menéndez Pelayo. Fue Rubén Darío harto más generoso y comprensivo con aquella generación, que aquella España contemporánea suya con él. Castelar, Valera, Campoamor, Núñez de Arce, la Pardo Bazán merecieron a su pluma elogios tan discretos y elegantes, como ineptas habían de ser las censuras a su obra poética por los que se consideraban a sí mismos celadores de la gloria de aquellos escritores. Pero entre todos ninguno le mereció tanta mención entusiasta como Menéndez y Pelayo. Ni creo —y era natural que así sucediese— que tuvo en tanto la amistad de otro alguno como la de nuestro sabio polígrafo." El Sr. Cossío recuerda a continuación las entusiastas páginas que Darío dedicó al maestro en su *Auto-*

³ Este juicio es de D. Alfonso Reyes, en *Los dos caminos*, Madrid, 1923, pág. 125.

⁴ En Enrique Sánchez Reyes, *op. cit.*, pág. 150.

⁵ En *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, VIII (1926), núm. 4, págs. 316-319.

biografía, a raíz de conocerle personalmente en su primer viaje a España (1892); y las admirables semblanzas que trazó de él en *España contemporánea*, en su segundo viaje (1898). Menéndez Pelayo, por su parte —apunta el Sr. Cossío— ya había reconocido al gran poeta en 1892, con estas palabras de la *Antología*: “Una nueva generación literaria se ha levantado en la América Central, y uno por lo menos de los poetas ha demostrado serlo de verdad.”⁶ Y años más tarde, en la *Historia de la poesía hispano-americana*, explicaba en la misma nota: “Claro está que se alude al nicaragüense don Rubén Darío, cuya estrella poética comenzaba a levantarse en el horizonte cuando se hizo la primera edición de esta obra en 1892. De su copiosa producción, de sus innovaciones métricas y del influjo que hoy ejerce en la juventud intelectual de todos los países de lengua castellana, mucho tendrá que escribir el futuro historiador de nuestra lírica”⁷ Cabe también recordar la famosa anécdota de la *gaita gallega*. En una tertulia alguien arremetía contra Darío y sus innovaciones métricas, especialmente contra su acentuación del endecasílabo. D. Marcelino probó que esa forma era la de la castellanísima *gaita gallega*, recitando la letrilla: Tanto bailé con el ama del cura...

La labor de acercamiento de D. Marcelino no dejó de encontrar escollos. Algunos, como Montalvo, se opusieron a sus ideas filosóficas o sociales; otros como Groussac, combatieron sus ideas críticas, se recuerda la controversia entre Groussac y D. Marcelino sobre el autor de la segunda parte del Quijote, llamada de Avellaneda.⁸ Pero D. Marcelino se había propuesto seriamente ganar voluntades, estrechar vínculos; y la cortesía y ecuanimidad con que trató a sus pocos contradictores hispano-americanos —actitud que contrasta con la fogosidad con que trató a los de casa en *La ciencia española*— terminó por ablandar a los más espinudos. Véase, por ejemplo, cómo le escribe el “heterodoxo” Montalvo desde París en 1887: “¿Cómo piensa usted, señor don Marcelino, que yo había de aspirar a la apro-

⁶ *Antología*, I, pág. clxxxi. Cita del Sr. Cossío.

⁷ *Historia de la poesía hispano-americana*, Madrid, 1911, I, pág. 211. Cita del Sr. Cossío.

⁸ Véase E. Sánchez Reyes, *op. cit.*, págs. 358-359.

bación filosófica de usted, con ideas y doctrinas tan opuestas a las suyas, como son las que profeso y estampo en mis libros? Ya es mucho que usted haya aprobado y aplaudido la forma literaria de ellos, según me lo hace saber... A pesar del lugar eminente que usted ocupa entre los sabios y los literatos, hay tanta sencillez, tanta modestia y llaneza en su carta, que me he animado a alargar mi contestación... Cualquiera ocasión es buena para poner la verdad en su punto, y la que hoy se me ofrece es muy oportuna para manifestar a usted la gran estimación que le tengo como su más sincero admirador."⁹

Entre los corresponsales hispanoamericanos de D. Marcelino hay uno de especial interés para la historia de la *Antología*: D. Miguel Sánchez Pesquera. Este poeta y magistrado venezolano residente en Puerto Rico conoció a D. Marcelino en un viaje a Santander donde juntos esbozaron el proyecto de esa obra unos diez años antes de que D. Marcelino la llevara a cabo solo. De vuelta a Puerto Rico, el Sr. Sánchez Pesquera le envió una breve bibliografía de las antologías poéticas más generales hasta entonces publicadas en Hispanoamérica, junto con una larga nómina de los autores que a su parecer deberían incluirse en la nueva. Es interesante anotar que también el Sr. Sánchez Pesquera consideraba este proyecto un buen medio de acercamiento entre España e Hispanoamérica.¹⁰ Se ve, pues, que el interés de D. Marcelino en la literatura hispanoamericana databa de mucho antes de la publicación de la *Antología*, o sea, que esta obra no nació de un puro impulso momentáneo, con motivo de la celebración del Centenario. Así también lo asegura D. Enrique Sánchez Reyes: "Antes de presentarse a las oposiciones de Historia Crítica de la Literatura Española (D. Marcelino) estaba ya en relación con escritores de Hispano-América; en el programa de oposiciones [1878] ¹¹ recalcó la necesidad de estudiar, como formando parte de la literatura española, las de las naciones que tienen nuestra misma lengua en el Nuevo Mundo; en la primera edición de su *Horacio en España* da cuenta y

⁹ En E. Sánchez Reyes, *op. cit.*, pág. 251.

¹⁰ Véase E. Sánchez Reyes, *op. cit.*, págs. 135-142.

¹¹ Véase este programa de Miguel Artigas, *La vida y la obra de Menéndez Pelayo*, Zaragoza, 1949, pág. 67 y sig.

juzga a varios poetas, traductores o imitadores del vate venusino en esas naciones; y finalmente, como se verá ojeando este *Epistolario* recién conquistada su cátedra trató de escribir con el eminente crítico colombiano Miguel Antonio Caro, una Literatura Española con toda la amplitud que él señalaba en su programa de oposiciones, y proyectaba también una Antología de poetas hispano-americanos con su amigo y erudito venezolano, señor Sánchez Pesquera.”¹²

Las antologías generales o regionales que el Sr. Sánchez Pesquera citaba a D. Marcelino eran: *América poética* (1846) de Juan María Gutiérrez —la primera y la más famosa antes de la de Menéndez Pelayo—; *Lira americana* (1865) de Ricardo Palma —comprende sólo poetas de Chile, Perú y Bolivia—; *Poesías de la América Meridional* de Anita Wittstein —casi enteramente copiada de la obra de Gutiérrez—; *Parnaso Peruano-Chileno-Boliviano* (1871) de José Domingo Cortés, que el autor refundió en otra *América poética* (1875); y la *Biblioteca universal* (1879 ?) de Juan de Dios Peza, dos tomitos de poetas sudamericanos. A esta lista pueden agregarse algunos títulos más como *Poetas de habla española* y *Biblioteca* de Beristain, y numerosísimos Parnasos o Liras de cada país hispanoamericano. En la introducción de la *Antología* D. Marcelino dirá de esos trabajos: “su mérito no está en razón directa con su abundancia”,¹³ exceptuando sí la obra de Juan María Gutiérrez, —que admira con algunas reservas— es para él la más completa, la mejor informada, la de mejor gusto, pero algo desigual en algunos países y ya atrasada.

Aunque estéticamente mediocre, esta ingente producción antológica tiene un valor innegable: revela la gran atención que la crítica hispanoamericana ya había dedicado a su propia literatura antes de D. Marcelino o Valera (en *Cartas americanas*), hecho que corresponde al movimiento de emancipación intelectual proclamado primero por Cecilio del Valle y D. Andrés Bello y luego poderosamente impulsado por el Romanticismo con su programa antiespañolista y valorizador de lo nacional y ame-

¹² E. Sánchez Reyes, *op. cit.*, pág. 8.

¹³ *Antología*, I, pág. xii.

ricano.¹⁴ Desgraciadamente nuestra crítica del siglo XIX no brilló por su buen gusto, le faltó un firme criterio estético, valorativo. En lo que sí voló a bastante altura fue en la historiografía, especialmente en la bibliografía y la biografía. Ahí dio sus mejores frutos —se recuerdan los fundamentales trabajos de Icazbalceta, Juan María Gutiérrez, los Amunátegui, Medina. Pero tratándose de juzgar, nuestros críticos, si eran románticos, confundían el valor estético con el nacionalismo o continentalismo; y si eran neoclásicos, no iban más allá de los consabidos cartabones retóricos. Sólo muy a fin de siglo comienza a adquirir nuestra crítica un criterio valorativo seguro, bajo la influencia del positivismo de Taine y del psicologismo de Sainte-Beuve.¹⁵

De ahí la significación de la *Antología* de Menéndez Pelayo para la historia de la crítica hispanoamericana: por primera vez se estudiaba nuestra lírica en forma exhaustiva y con un criterio que iba mucho más allá de las fórmulas de escuela o de la pura historiografía con que hasta entonces la había encarado esa crítica; un amplio criterio a la vez científico o técnico y valorativo, el mismo con que D. Marcelino había revolucionado la crítica española de su siglo.

Esta criteriología deriva directamente de la concepción del hecho estético y del arte que sostenía D. Marcelino.¹⁶ El hecho estético es para él una síntesis indivisible de elementos empíricos, concretos y determinados, designados con el término *materia*; y de valores espirituales y libres, llamados *forma*. *Materia* es, así, todo contenido del hecho estético o de la obra artística que de un modo indirecto o directo tiene su origen en la experiencia. Puede ser llamado *material artístico*: sonidos, palabras, colores, etc., el contenido ideológico: concepciones, teorías; o el contenido afectivo o volitivo; acciones, emociones, pasio-

¹⁴ Véase José Luis Martínez, *La emancipación literaria de México*, México, 1955, págs. 7-55.

¹⁵ Véase Alberto Zum Felde, *Índice crítico de la literatura hispano-americana. El ensayo y la crítica*, México, 1954, lib. II, cap. III.

¹⁶ Para mayores detalles, nuestro estudio *M. Menéndez Pelayo's Theory of Art, Aesthetics, and Criticism*, *University of California Publications in Modern Philology*, vol. 28, núm. 6 (1950).

nes, etc. La *forma* no es simplemente lo que se designa con el término *expresión literaria*, *diseño*, *composición* o *forma externa*, sino algo "más íntimo y profundo", "una función espiritual por excelencia". Esta función ha sido descrita por Menéndez Pelayo de varias maneras: el acto de creación; el sello que el espíritu imprime a la materia; la idealización o depuración de la realidad material o el descubrimiento del ideal escondido en la materia. De ahí su definición de la naturaleza del arte: es una actividad eminentemente espiritual que consiste en idealizar la realidad concreta de la naturaleza y la vida o realizar el ideal, los valores universales, que esta realidad encierra. Todo verdadero arte es, pues, a la vez realista e idealista; y el verdadero artista se conoce en que puede, por así decirlo, perderse en la realidad concreta de la naturaleza y la vida, el mundo en que existen los individuos, para descubrir lo que hay en ellos de universal y eterno. Cuando esto ocurre, quíeralo o no el artista, sus creaciones adquieren el valor de símbolos, alcanzan idealidad o universalidad sin perder por eso la vitalidad de criaturas de carne y hueso. Tal es la concepción llamada del *realismo español* que defiende Menéndez Pelayo, en compañía con la mayoría de los críticos españoles de su época, contra la estética del Naturalismo de Zola.¹⁷

Respecto de los fines del arte, Menéndez Pelayo es partidario de la teoría del arte por el arte dentro de las limitaciones impuestas por su concepción del hecho estético. En cuanto forma o creación, el arte es libérrimo, porque así lo es el espíritu del artista; nadie puede imponerle normas en este sentido, ni obligarle a servir tesis o ideologías. El material artístico, en cambio, como elemento empírico y determinado, queda sometido a leyes científicas y reglas técnicas.

De ahí también la concepción de la crítica que sostiene y aplica D. Marcelino: la crítica debe atender tanto al aspecto material y espiritual del hecho estético, combinando para ello los métodos empíricos del historiador y el técnico de la litera-

¹⁷ Para más detalles, nuestros estudios "Juan Valera's Theory of Art for Art's Sake", *Modern Language Forum*, XXXV (1950); y "Theory of Spanish Realism in Milá and Revilla", *Modern Language Quarterly*, vol. 14, núm. 5 (1953).

tura con los procedimientos valorativos del hombre de gusto, el esteta y el filósofo. En la Antología esta doble criteriología científico-técnica y estético-valorativa se anuncia así: "La poesía hispano-americana es en verdad riquísima, pero la Academia ha creído conveniente encerrar la colección en límites muy estrechos, dando entrada únicamente a lo más selecto, sin guiarse en esta selección por ningún criterio de escuela o secta literaria, sino por aquellos principios de buen gusto universalmente adoptados en la crítica moderna, por aquella especie de estética perenne que (salvo extravíos pasajeros) canoniza en todo tiempo lo bueno y execra lo malo, y por aquella doctrina técnica, que menos sujeta a error que las disquisiciones puramente metafísicas sobre el arte, conduce a resultados seguros aunque modestos en lo que toca a la forma exterior de las composiciones, dentro de cada tiempo, de cada género y de cada lengua."¹⁸

El criterio técnico aludido en la cita anterior resulta ser principalmente histórico y retórico. Dentro de las limitaciones que Menéndez Pelayo se propuso en su investigación —estudia sólo la lírica y los autores no vivos en 1892— la *Antología* es hasta hoy la historia más completa del periodo estudiado; y en el terreno de la exégesis y de la literatura comparada, en la indagación de las relaciones de nuestra lírica con la española, europea y latina, tal vez agota la materia. Un brillante ejemplo es el estudio definitivo que dedica a Bello y sus fuentes clásicas.

El criterio retórico, con sus categorías sobre géneros, composiciones, rima, métrica, dicción, etc., lo ejerce D. Marcelino con la fruición y minuciosidad características de la época. Este es tal vez el aspecto de su crítica que menos interesa al lector moderno, tan poco pagado de retórica, y el que ha movido a más de un crítico a tildar de "académico" a D. Marcelino. Pero hay que tener cuidado: pese a su desbordado entusiasmo por la retórica, D. Marcelino no cae nunca en las rigideces del academismo, nunca confunde al puro virtuoso de la técnica con el verdadero poeta, ni niega a éste sus méritos por sus descuidos técnicos.

¹⁸ *Antología*, I, pág. v.

Por lo que hace al criterio estético de la *Antología*, el más decisivo e impresionante es la inmensa facultad interpretativa, el juicio crítico de D. Marcelino —aquellos que D. Alfonso Reyes considera la corona de la crítica, lo que no se adquiere mediante ningún método, no se compra ni se vende y que pone a D. Marcelino al lado de los mayores críticos de todos los tiempos, desde Longino a Croce, pasando por Dante, Coleridge, Sainte-Beuve, De Sanctis, Arnold, Pater, Brandes y Baudelaire¹⁹.

Las coordenadas dentro de las cuales se mueve el juicio de D. Marcelino son, por supuesto, las de su propia teoría del hecho estético y del arte. Así, como defensor de la teoría del arte por el arte, por regla general no deja que sus convicciones sociales, políticas o religiosas intervengan en la recta apreciación estética de la obra; y cuando no puede más y se descarga contra el antiespañolismo o el anticatolicismo de algún gran poeta, es siempre después de haberle pesado con toda justicia sus méritos estéticos. Por ejemplo, condena duramente los poemas revolucionarios de Heredia, pero proclama su genio lírico: "Del Heredia poeta revolucionario queda más la maléfica influencia que la poesía misma... Todo americano de gusto, por muy resabido que esté de los odios fraticidas cuya semilla esparció Heredia y cuyos frutos de maldición hemos visto después, tiene que confesar que los versos más endebles de Heredia son sus versos políticos." Heredia "es ante todo poeta de sentimiento melancólico y exaltación imaginativa, combinada con un modo propio y peculiar suyo de ver y sentir la naturaleza. En este punto no tiene rival en América."²⁰ Y del mismo modo, aunque Menéndez Pelayo no perdona a Bello el antiespañolismo de la segunda parte de su *Alocución a la Poesía* (la mediocridad de esta parte es "justo castigo de un malo y descastado impulso"²¹, consagra al gran venezolano un estudio insuperable. Son muy contados los casos en que el españolismo o el catolicismo de Menéndez Pelayo oscureció su juicio: no comprendió ni quiso comprender a Lizardi, cuyo *Periquillo*

¹⁹ Alfonso Reyes, *La experiencia literaria*, Buenos Aires, 1942, págs. 106-107.

²⁰ *Antología*, II, xvi-xvii.

²¹ *Ibid.*, II, cliii.

Sarmiento él llama *Sarmiento* y ni siquiera leyó antes de juzgar a su autor de "ingenioso aunque chabacano escritor, cuya importancia es más bien histórica y social que propiamente literaria",²² tampoco comprendió al liberal Ignacio Ramírez; y, en cambio, escribió toda una página ditirámica al católico tirano poetastro García Moreno.

El concepto idealista-realista del arte que sostiene Menéndez Pelayo interviene activamente en su juicio de varias maneras. Así, reproduce con placer el credo estético de Esteban Echeverría, muy cercano al suyo: "La poesía no miente ni exagera... La forma artística está como asida al pensamiento, nace con él, lo encarna y le da propia y característica expresión... La poesía consiste principalmente en las ideas, y el verdadero poeta idealiza siempre... Idealizar es substituir a la tosca e imperfecta realidad de la naturaleza el vivo trazado de la acabada y sublime realidad que nuestro espíritu alcanza." Y agrega Menéndez Pelayo: "El poema de *La Cautiva* se presenta como ensayo y primera muestra de este credo estético, tan noble y elevado."²³ De su mismo concepto idealista-realista del arte deriva también el principio más general sentado por Menéndez Pelayo para la valorización de la originalidad poética de América: la búsqueda de esta originalidad en los elementos propios del paisaje nativo,²⁴ principio que D. Alfonso Reyes considera un gran acierto y que a él mismo inspiró varios trabajos,²⁵ pero que desgraciadamente habría llevado a D. Marcelino a la falsa ecuación exotismo = americanismo poético.²⁶ Finalmente, su concepto idealista-realista del arte, reforzado por su propia temprana formación en la poesía neoclásica, hace a Menéndez Pelayo algo estrecho con el romanticismo y definitivamente adverso al naturalismo y al simbolismo. El romanticismo, según él, aparte de su excesiva libertad formal, es falsa mente realista porque busca el ideal en un mundo imaginario, incontrolado por la realidad concreta de la naturaleza y la vida;

²² *Ibid.*, I, lxxxvi.

²³ *Ibid.*, IV, clxx.

²⁴ *Ibid.*, I, ix.

²⁵ A. Reyes, *Los trabajos y los días*, México, 1945, págs. 45-47.

²⁶ A. Reyes, *Capítulos de literatura española*, 1ª serie, México, 1939, pág. 211.

además, a menudo desecha la belleza por lo feo o lo grotesco. El naturalismo es falsamente realista porque disocia la realidad de los elementos ideales inherentes a ella y busca deliberadamente lo feo estético y moral. Y en el simbolismo todo es licencia de forma, oscuridad y decadentismo. Habría sido interesante saber lo que Menéndez Pelayo pensaba del modernismo, pero desgraciadamente su *Antología* se cierra precisamente cuando este movimiento comenzaba a cobrar vigor en Hispano-américa. Pero por lo que sabemos sobre su juicio de Darío es de suponer que, como le ocurre con los románticos, su exquisito sentido de la poesía siempre termina por sobreponerse a sus convicciones teóricas para reconocer a un gran poeta, cualquiera que sea su escuela. Es ese sentido literario, esa insuperable facultad interpretativa, aun más que su gigantesco esfuerzo de reconstrucción de nuestro pasado poético, lo que hace de la *Antología* un monumento en la historia de nuestra crítica.

Por supuesto la *Antología* no carece de limitaciones y errores; a medida que avanza, la investigación especializada rectifica este o aquel dato o juicio.²⁷ Pero hasta ahora no hay nada que se le compare en nuestra crítica, como no sea la *Antología de la poesía española e hispano-americana* (1934) de D. Federico de Onís, que reanuda el estudio de nuestra poesía a partir de donde la dejó D. Marcelino.²⁸ La mejor nuestra de la vitalidad de la *Antología* de Menéndez Pelayo es su presencia en todo tratado posterior de nuestra literatura. En todos se advierte alguna huella de sus ideas, de sus categorías, de sus jerarquías. Y la mayor consagración del genio de D. Marcelino en nuestras tierras es la admiración, el verdadero culto que otro gran crítico, discípulo suyo en la juventud, D. Alfonso Reyes, le ha rendido constantemente a lo largo de toda su carrera literaria. Renovadas veces lo ha llamado "incomparable maestro de la crítica y sabiduría española",²⁹ "sumo maestro de la

²⁷ Ver, por ejemplo, los que señala Fernando Alegría en *La poesía chilena*, México, 1954, pág. 286, nota núm. 30.

²⁸ Véase John A. Crow, "Historiografía de la literatura iberoamericana", *Revista Iberoamericana*, II, núm. 4 (1940).

²⁹ Alfonso Reyes, *El paisaje en la poesía mexicana*, México, 1911, pág. 4.

crítica hispana",³⁰ "sumo e indiscutible maestro de todo humanismo español",³¹ y, como ya lo apuntamos, lo clasifica entre los mayores críticos del mundo.

MANUEL OLGUIN
University of California
Los Angeles

³⁰ Alfonso Reyes, *De viva voz*, México, 1949, pág. 77.

³¹ *Id.*, *Los trabajos y los días*, México, 1946, pág. 45.

Notas sobre Borges y la crítica reciente

"Vida y muerte le han faltado a mi vida. De esa indigencia, mi laborioso amor por estas minucias".

JORGE LUIS BORGES

Durante más de treinta años de continua actividad literaria el notable escritor Jorge Luis Borges se ha dedicado con ejemplar fidelidad a su vocación, revelando su singular personalidad primero en la poesía, dentro de la estética ultraísta, casi simultáneamente en el ensayo crítico y más tarde en la narración. Hace algunos años no existía sino para los escritores aristocráticos, para los paladares más exigentes.¹ Aunque Borges inicia su obra de narrador en 1935, de la publicación de *El Aleph* (1949), primer libro de ficciones lanzado al gran público, data su consagración definitiva. Referirse a un solo género equivale a falsear la unidad esencial en la obra de Borges. Sin embargo, es en el cuento sobre todo donde estamos frente al Borges cabal y completo, que goza de merecido renombre universal. Y decir que es autor de una obra original y sin precedentes,² y que es una de las figuras más destacadas que escribe actual-

¹ Esto no quiere decir, como ya veremos, que no fuera conocido Borges desde un primer momento. Por ejemplo, Ramón Gómez de la Serna [*Revista de Occidente*, IV (Núm. 10, abril de 1924), pp. 123-127] reseñó *Fervor de Buenos Aires* y en la misma revista [IX (Núm. 25, julio de 1925), pp. 125-127] Benjamín Jarnés dedica una nota a *Inquisiciones*.

² Sobre la originalidad de Borges dijo Pedro Henríquez Ureña: "Habrá quienes piensen que Borges es original porque se propone serlo. Creo al revés: que

mente en lengua española no exagera su sitio de honor en las letras contemporáneas.

Sin querer negar sus positivos méritos de poeta y ensayista, son los cuentos de Borges, casi siempre de raíz filosófica, que deslumbran por su asombrosa erudición e imaginación sin límites. Esta prosa está sometida a la razón y al análisis más riguroso. Y, aun dentro del género fantástico, su prosa discute, refuta, conversa, especula y funciona según premisas y postulados bien definidos. Borges, pues, hace una literatura inteligente para minorías selectas. Evita la incoherencia y la divagación mediante el esfuerzo sostenido y la disciplina más severa. Al estructurar sus relatos, no hay nada accidental en su ejecución. Cada elemento, por mínimo y neutro que aparezca a primera vista, corresponde a un plan previo, cuidadosamente elaborado y premeditado. Borges no nos defrauda si somos capaces de seguir las pistas sutiles de la narración. En la mayoría de los casos, sin embargo, este constante juego de advertencias tan sólo se nos revela plenamente al llegar a las últimas frases del cuento. Sin duda el lector advierte en seguida una marcada voluntad de desconcierto en la técnica narrativa de Borges. Pero la intencionada ambigüedad y los repetidos equívocos no sirven únicamente para precipitar sorpresas sino que también responden a un deseo de presentar nuevas y desconocidas fases de la compleja realidad.³ En el fondo, como ha señalado el perspicaz crítico Emir Rodríguez Monegal, Borges está convencido de la irrealidad del mundo de las apariencias.⁴ Siempre vigilante de

Borges será original hasta cuando se proponga no serlo...", "Desagravio a Borges", *Sur*, XII (Núm. 94, julio de 1942), p. 14.

³ En uno de los mejores trabajos que tenemos sobre Borges, Enrique Pezzoni ["Aproximación al último libro de Borges", *Sur* (Núm. 217-218, nov. y dic. 1952), pp. 101-123] ha apuntado el asombro de Borges ante el mundo como la primera condición del vivir consciente. Condena la existencia reducida a la rutina y la costumbre (pp. 109-110).

⁴ Emir Rodríguez Monegal, "Borges: Teoría y práctica", *Número*, VI (Núm. 27, diciembre de 1955), p. 136. De la misma página nos permitimos transcribir lo siguiente: "...fuera del presente el Tiempo no existe y que este mismo presente contemplado por nuestro yo es de naturaleza ilusoria. En la base de sus especulaciones metafísicas hay la intuición de la vanidad del conocimiento intelectual y la convicción de que es imposible penetrar el diseño último del mundo (si lo hay)" (p. 136).

todas las posibilidades literarias y expresivas, ha creado una obra casi demasiado perfecta para los iniciados que sepan gozar de sus finezas intelectuales y estilísticas. Cada palabra lleva en sí su función explicativa. Por su temática y su ejecución las ficciones de Borges son difíciles y dos constantes las rigen: por una parte, una vasta e inverosímil erudición y una deslumbrante imaginación por otra. Ambas están enderezadas a la indagación metafísica y a un afán de conocimiento esencial. Y, por último, su fabulosa capacidad de invención parece ser inagotable.

Por la naturaleza y la calidad de su obra, Borges, desde luego, ha sido un tema candente en la crítica. Hay pocos autores más discutidos que él. Basta decir que es una figura polémica, despierta pasiones; y nadie puede quedarse pasivo e indiferente ante su literatura. Opositores y admiradores. Los hay que le reprochan un supuesto despegue a lo nacional, otros ven su argentinidad esencial;⁵ un sector de la crítica condena en él la mistificación intencionada y malévola de su arte ajedrecístico, otro encomia fervorosamente estas excelencias rebuscadas que no son para todos.⁶ Borgismo y antiborgismo, pues.

Los artículos y reseñas que afortunadamente tenemos sobre Borges forman ya un necesario y macizo cuerpo de materiales. Aunque no es nuestra intención estudiar aquí "el caso Borges" y su evolución en la crítica, quisiéramos recordar unos hitos fundamentales. En 1933, cuando había publicado ya tres libros de verso y cinco de prosa, la revista bonaerense *Megáfono* ["Discusión sobre Jorge Luis Borges", *Megáfono*, III (Núm. 11, agosto de 1933), pp. 13-33] celebró una encuesta sobre el escritor. En ella tomaron parte quince escritores que hablaban por turno con el privilegio de comentar los textos anteriores. Una lectura de estos breves estudios dedicados a la obra de Borges confirma una vez más el rasgo distintivo de

⁵ Ningún tema más comentado. Un texto indispensable de Borges para conocer su actitud es "El escritor argentino y la tradición", *Sur* (Núm. 232, enero-febrero 1955), pp. 1-8. Leyó esta conferencia en el Colegio Libre de Estudios Superiores en 1951 y ha sido publicada ya en varios lugares.

⁶ Con tono irónico y frívolo Néstor Ibarra recoge las opiniones despreciativas en su nota "Jorge Luis Borges", *Lettres Françaises* (Núm. 14, 1 de octubre 1944), pp. 9-12. Por lo demás, estas páginas de Ibarra sirven de prólogo a la traducción francesa de *Ficciones* (París: Gallimard, 1952).

casi toda la crítica sobre él. La dicotomía es bien clara: admiración o negación. Y, por lo demás, pasiones en el ataque o la defensa. Sin reseñar el contenido múltiple de todos esos trabajos, quizá interese destacar algunas opiniones —muy diferentes entre sí— puesto que en general son las que han persistido aún en la crítica de 1955. Petit de Murat, quien admira a Borges casi sin reservas, y Anzoátegui, quien lo niega rotundamente, representan los antípodas de la encuesta. Eduardo Mallea por su parte, cree que Borges es fundamentalmente poeta y subraya su valor de estilista. Tomás de Lara llega a decir que tan sólo es poeta —y nada más— pero advierte al mismo tiempo su estancamiento retórico. Ghida reconoce el mérito del poeta, pero lamenta las minucias en el prosista y rechaza su crítica por superficial y fragmentaria. León Ostrov opina que sus actividades de poeta y crítico se estorban, notando primero en el verso una ausencia de contenido humano y luego en la crítica aguda, fina y erudita, una falta de aliento para crear obra de mayor alcance. (También Vignale ataca el fragmentarismo de Borges.) Anderson Imbert, aunque considera a Borges inteligente, estudioso, con voluntad de estilo y superior a sus compañeros de generación, arremete violentamente contra el ensayista y el crítico. (De paso, Radaelli satirizó la nota de Anderson Imbert, quien tenía a la sazón veintitrés años, y así, al margen de la discusión, surgió una polémica entre los dos). Otra crítica: para Lisardo Zia, el pecado mayor de Borges es el borgismo de sus epígonos. Por otro lado, Amado Alonso elogia la “responsabilidad, sinceridad y afán de exactitud” (p. 19) que caracterizan su obra, y Olazábal, al refutar a Anzoátegui, insiste en su escrupulosidad de escritor. Si bien Guglielmini no admite la metafísica ni la crítica de Borges, señala como virtudes su lucidez, autocrítica e infalibilidad dentro de un orbe reducido de la realidad y acaba por llamarlo “cabal hombre de letras” (p. 22). Drieu de la Rochelle había iniciado la encuesta (“Borges vaut le voyage”, p. 14) y Rubens la termina en nombre de la dirección declarando el motivo de la discusión: “lo que Borges, entre nosotros, vale como ejemplo de precisión idiomática —que él fue el primero en practicar por estas tierras—, de devoción a la palabra frente a la chabacanería expresiva del

ambiente, de lucha cotidiana contra el vocablo o el giro rebeldes" (p. 33).

Pasan algunos años. El Borges poeta se ha callado; ha retutado progresivamente al ultraísmo, pero ha empezado a dar a la estampa, a partir de 1935, sus ficciones singulares. En 1942 la revista *Sur* publica su conocido "Desagravio a Borges" [*Sur*, XII (Núm. 94, julio de 1942), pp. 7-34] para protestar por la exclusión de Borges en el fallo de la Comisión Nacional de Cultura. En ese homenaje colaboraron veintiún escritores de los más prestigiosos y, por ser documento de más fácil consulta que la encuesta de 1933, nos limitamos a destacar el valor crítico de las notas de Mallea, Luis Emilio Soto, Amado Alonso y Anderson Imbert. Aunque aparecen de vez en cuando unos pocos reproches a Borges y a su obra, nadie niega, no obstante ciertas desafecciones personales, su gran talento de literato excepcional.

Ultimamente (1954-1955) la bibliografía crítica sobre tan importante escritor ha sido notablemente enriquecida con tres libros⁷, cuyo comentario es el tema central de esta nota. Apresuradamente, antes de abordar su análisis, los clasificaríamos así: un estudio ponderado e interpretativo de una vertiente de su obra (Tamayo y Ruiz-Díaz); una aproximación fervorosa a los textos borgeanos en su totalidad (Ríos Patrón); y, por último, una crítica severa e incisiva del escritor, hecha desde la perspectiva de una generación más joven (Adolfo Prieto). En suma, a pesar de su marcada diferencia de tono y de método crítico, los tres libros parecen corresponder al noble propósito de una máxima comprensión de la obra estudiada y vienen oportunamente a constituir otro paso en la evolución de la crítica sobre Borges.⁸

⁷ Adolfo Prieto, *Borges y la nueva generación*, *Letras Universitarias* (Buenos Aires, 1954), pág. 90.

José Luis Ríos Patrón, *Jorge Luis Borges*, Editorial "La Mandrágora" (Buenos Aires, 1955), pág. 179.

Marcial Tamayo y Adolfo Ruiz-Díaz, *Borges, enigma y clave*, Editorial Nuestro Tiempo (Buenos Aires, 1955), pág. 170.

⁸ A última hora hemos leído el excelente y muy útil trabajo de Emir Rodríguez Monegal, "El juicio de los parricidas: Borges entre Escila y Caribdis", *Marcha* (Montevideo), Núm. 799, 27 de enero de 1956, pp. 20-23. El crítico ha arrancado

Empecemos con la aportación de Marcial Tamayo y Ruiz-Díaz (*Borges, enigma y clave*). Ante todo su trabajo es serio y disciplinado, ecuánime y meditado en sus juicios. Los autores se han acercado a Borges más con rigor analítico que con una admiración desmesurada. Una actitud crítica digna de elogio. Creemos que su esfuerzo primordialmente interpretativo ha sido colmado de éxito. (Un innegable acierto: la riqueza de interpretaciones de cuentos enteros.⁹) La obra no aspira a ser total ni a estudiar los tres géneros cultivados por Borges. Como visión de conjunto han preferido enfocar los relatos, lo cual no impide frecuentes alusiones a la poesía y el ensayo para iluminar la prosa imaginativa. Aun así es el estudio más completo y ambicioso que tenemos sobre el escritor. Además, según dijimos, este método nos parece lícito: lo más típico en Borges es el cuento donde aparecen todos sus temas predilectos. Otro mérito de tan útil estudio es el de procurar ser siempre fiel a la intención de Borges mismo, citando sus propias reflexiones sobre el arte y el estilo. Y Borges es —perdónese la perogrullada— sumamente consciente de la tarea literaria que se ha propuesto. Resumamos, pues, la estructura y el contenido de tan interesante trabajo de crítica literaria.

El libro que nos ocupa se divide en ocho capítulos y una breve introducción. Cada sección está dedicada a comentar un tema incesante (y Borges es un escritor de pocos temas fundamentales, pero lo más fecundo es su insólito modo de encararlos desde infinitas perspectivas insospechadas) o un procedimiento estilístico, como revelan sus títulos respectivos: "Erudición y estilo" (I), "Misterio y exactitud" (II), "Rostros de la ambigüedad" (III), "Sentido de la biografía" (IV), "Teoría del destino" (V), "El tiempo y la memoria" (VI), "Palabra y realidad" (VII)

de un trabajo de H. A. Murena ("Martínez Estrada: la lección a los desposeídos", *Sur*, Núm. 204, octubre de 1951, pp. 1-18) para resumir la actitud de los jóvenes frente a la obra de Borges y también traza su evolución en la crítica. Lo había hecho antes con respecto a Martínez Estrada y Mallea aparentemente en el mismo periódico de Montevideo.

⁹ Hemos notado los generosos análisis de los siguientes cuentos: "La muerte y la brújula" (pp. 29-47), "El muerto" (pp. 52-56), "Historia del guerrero y la cautiva" (pp. 75-80), "El milagro secreto" (pp. 98-103); "Las ruinas circulares" (pp. 137-143); etcétera.

y "El escritor" (VIII). El último capítulo lo han fragmentado en pequeños apartados sintéticos (medida, obra y vida, actualidad, afectaciones, experiencia, eficacia expresiva, metáfora, la patria) que constituyen un resumen de su estética. Convendría hacer notar también que esta bien pensada organización de sus materiales facilita una visión orgánica de Borges, y, por lo demás, el tema de cada capítulo se relaciona íntimamente con la materia del siguiente. En su conjunto, pues, un ensayo inteligente y a la altura de la nada fácil tarea que se han propuesto los dos autores.

Quizá el rasgo más distintivo de la prosa borgeana es la abrumadora acumulación de citas eruditas y referencias bibliográficas, ambas de la más extravagante procedencia y casi siempre desconocidas para el lector mediano.¹⁰ Tener una cultura literaria y filosófica es una indispensable contraseña para franquear la puerta de este mundo denso y enrarecido. Como señalan acertadamente Tamayo y Ruiz-Díaz (I), estos extraños materiales ajenos pasan absorbidos al estilo individual de Borges y no son de ninguna manera gratuitos. Se justifican plenamente dentro de la estructura interior del cuento por su papel orientador. De este modo, el lector iniciado no deja de experimentar cierto placer estético al ver cumplida una premisa ya establecida. Es decir, participa del juego intelectual que está desarrollándose en la narración. Borges se atreve a confesar lo que no es suyo y también, mediante este recurso, logra acentuar la buscada atmósfera de rareza que caracteriza sus ficciones. Suele reprochársele la invención de libros y autores ilusorios, pero tal procedimiento, cuya frecuencia haya sido exagerada con toda probabilidad, no puede condenarse dentro de un género fantástico. No olvidemos tampoco que declara cómo ha preferido "la escritura de notas sobre libros imaginarios" (Prólogo a *El jardín de senderos que se bifurcan*). El segundo capítulo del libro insiste en la exactitud de su técnica narrativa. Cada com-

¹⁰ Refiriéndose a la erudición de Borges, Ibarra dice lo siguiente: "... Mais Borges ne semble poser jamais autrement qu'ainsi son dessein: tirer le parti le plus vif et personnel possible d'une petite poignée d'informations presque toujours sommaires, toujours capricieuses. Non certes qu'honnêtement soit chez lui un vain mot; mais c'est un mot dont il a sans doute, comme de tant d'autres, sophistiqué le sens" (lo subrayado es nuestro). Ibarra, *Art. cit.*, p. 10.

ponente del relato forma parte del todo y aun los detalles más minuciosos están en función de un fin unitario. No desentona el ejemplo clásico de *Edipo Rey* citado por los críticos, para recalcar la deliberada organización de las ficciones borgeanas. Pasan luego a estudiar la ambigüedad del autor (III), la cual corresponde, según ellos, a un deseo de presentar una realidad en toda su vasta complejidad.¹¹ Otro plano de la misma tendencia especulativa se manifiesta en su preferencia por herejías y doctrinas sospechosas. Gusta, pues, de la doble perspectiva y sabe aprovechar, por ejemplo, todas las posibilidades del tema de la traición para señalar la duplicidad humana. El capítulo siguiente (IV) arranca de una pregunta: ¿qué es narrar una vida para Borges y cómo soluciona el problema? Su nada convencional concepto de la biografía se complica por estar relacionado con otras teorías predilectas de su obra (la concatenación infinita de sucesos y hechos, el destino, el tiempo cíclico, la identidad). Como Plutarco —otra vez un antecedente clásico citado por los autores— Borges no escribe historias sino vidas. Una biografía, según él, debe captar lo esencial y lo único de la existencia. Es, pues, una tarea discriminadora que tiene por objeto reducir lo múltiple a lo singular. Dejando de lado su *Evaristo Carriego* (1930), nos permitimos otros ejemplos. En el relato de la "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" (*El Aleph*) Borges no cuenta su historia. Se limita más bien a una sola noche, puesto que la sustancia de una vida está circunscrita a un momento esencial cuando el hombre llega a saber quién es. En la "Historia del guerrero y la cautiva", del mismo libro, los dos protagonistas, alejados en el espacio y el tiempo, están identificados en uno solo por haber compartido una circunstancia similar. En ambos casos se ve cómo Borges suele articular sus biografías con una teoría del destino y con la idea de que la vida de un hombre es la vida de todos los hombres.

¹¹ Dicen Tamayo y Ruiz-Díaz textualmente: "...Inútil sería suponer, insistimos, que todo se reduce a un procedimiento que busca el desconcierto de los lectores. La fácil imprecisión de situaciones y personajes ambiguos responde, verdaderamente, a una intensa preocupación de ofrecernos realidades en su complejidad; darle sentido equivoco a una realidad es hacerla más transparente, es aceptar su carácter mismo de inconclusa e interina que los rígidos esquemas habituales suplantaban con una simplicidad engañosa, falaz" (p. 50).

Al ocuparse de este aspecto constante de su obra (V), Tamayo y Ruiz-Díaz apuntan que la inteligibilidad de una vida, para Borges, resulta precisamente del descubrimiento del destino propio.

Un rasgo distintivo de nuestra época actual es, sin duda, su obsesionante preocupación temporal. Y, de hecho, el tema del tiempo es básico en Borges y forma parte integral de sus especulaciones metafísicas (negación del tiempo, eterno retorno). Al referirse a ese tópico (VI), puntualizan Tamayo y Ruiz-Díaz cómo en Borges el futuro está prefigurado y limitado por el pasado.¹² Después de haber comentado la temporalidad de los relatos de Borges, pasan al papel de la memoria y el olvido. Otras páginas estudian el *tempo* de su estilo, o sean los recursos expresivos de Borges para transmitir una profunda impresión temporal dentro de la narración misma. Insistiendo acertadamente en la infatigable disciplina artística que le hace pesar cuidadosamente todo elemento expresivo, los críticos luego plantean el problema de la realidad en su obra (VII). Un mundo fantástico, irreal y así ilimitado en sus posibilidades. Y uno de los valores más fecundos en Borges es, precisamente, haber abierto nuevos mundos para la creación. Sin embargo, conviene notar que dentro de su universo fantástico imperan las rigurosas leyes de la inteligencia y la lógica (Borges, de paso, ha censurado la incoherencia del género psicológico). De esta manera, arranca de lo irreal para iluminar nuevas y oscuras zonas de la realidad misma. La quiere descifrar y aclarar. Reiteradamente ha afirmado Borges la inutilidad de las doctrinas filosóficas que han intentado explicar los misterios últimos del mundo. Toma,

¹² Otra vez los citamos: "...Con riqueza de procedimientos técnicos que toca en ocasiones al virtuosismo, Borges cancela la eventualidad futura en favor de la postulación de lo que irrevocablemente fue y por haber sido así, obligatoriamente será. *El tiempo de estos relatos carece de mañana*. Si queremos mantener el escueto trimembre (pasado-presente-futuro), digamos que cada personaje, cada desarrollo de la trama tiene en el límite de su presente un espejo. La superficie pulida refleja el ayer y de ahí resulta que el ingreso en este prefijado futuro es más bien un regreso; un internarse en un pasado que en lo esencial consiste en su repetición enmascarada de porvenir. De tal manera, en lugar de una variabilidad del tiempo, encontramos una obligatoria sumisión a un orden ineluctable que aunque revista formas de temporalidad y cambio, consiste, y aquí llamamos otra vez la atención, en identidad inevitable, en inmovible reposo" (p. 112).

pues, una premisa fantástica y, mediante una plenitud de recursos, la lleva a sus últimas consecuencias.¹³ Uno de los capítulos de mayores posibilidades en ese libro, cuyas excelencias han extendido nuestro comentario, es el último en que se resumen, en forma quizá demasiado sintética, algunos rasgos esenciales de la estética y el arte de Borges. Tamayo y Ruiz-Díaz revisan sus profundas y constantes preocupaciones lingüísticas¹⁴ (el establecimiento léxico, la precisión y corrección, las afectaciones idiomáticas —hispanismo y criollismo— que rechaza Borges); el concepto funcional del estilo y la economía verbal que dan por resultado la perfecta adecuación extensiva de sus relatos;¹⁵ la metáfora;¹⁶ y la patria cuya esencialidad oculta exige mucho más que lo puramente exterior y visible concretado en un estrecho localismo verbal y temático.¹⁷

¹³ E. Anderson Imbert ["Desagravio a Borges", ya citado] dice: "...Nadie tomará en serio sus opiniones; pero su maliciosa dialéctica fertiliza sus creaciones, a las que nadie dejará de tomar en serio" (p. 24) y, años más tarde, esta observación pasará a su *Historia de la literatura hispanoamericana*, México: Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 324.

¹⁴ Sobre la lengua de Borges, es sumamente útil el trabajo de Ana María Barrenechea, "Borges y el lenguaje", *NRFH*, VII (Núms. 3-4, 1953), pp. 551-569.

La misma autora acaba de publicar otro extenso e importante trabajo sobre Borges: "El infinito en la obra de Borges", *NRFH*, X (Núm. 1, enero-marzo de 1956), pp. 13-35.

¹⁵ Las mejores aproximaciones que tenemos sobre el estilo de Borges son, desde luego, los conocidos trabajos de Amado Alonso: "Borges, narrador", *Sur*, V (Núm. 14, nov. de 1935), pp. 105-115 y su nota aparecida en el citado "Desagravio a Borges", pp. 15-17.

¹⁶ Hay muchísimos textos borgeanos que se ocupan precisamente de la metáfora y con frecuencia están relacionados con el ultraísmo que va repudiando. Es interesante comparar lo que dijo el Borges ultraísta ["Ultraísmo", *Nosotros*, XV (Núm. 151, diciembre de 1921), pp. 466-471] con sus afirmaciones posteriores en *El idioma de los argentinos* (1928) y más tarde en *Otras inquisiciones* (1952). Sin embargo, recordemos las frases finales de "Noticias sobre los Kenningar" [*Sur*, II (Núm. 6, otoño de 1932), pp. 202-208]: "El ultraísta muerto cuyo fantasma sigue siempre habitándome, goza con estos juegos. Los dedico a una clara compañera de los heroicos días. A Norah Lange, cuya sangre los reconocerá por ventura" (p. 208).

¹⁷ Emir Rodríguez Monegal en su trabajo "El juicio de los parricidas: Borges entre Escila y Caribdis", ya citado, se ocupa brevemente del libro de Tamayo y Ruiz-Díaz. Cree con razón que es muy superior al libro de Ríos Patrón, pero sigue diciendo: "...todo su esfuerzo carece de centro. Los jóvenes críticos no consiguen dar una visión unitaria de la creación de Borges. Muestran bien algunos temas,

En su forma y método el libro de Ríos Patrón (*Jorge Luis Borges*) difiere notablemente del estudio antes comentado. No obstante, ambos trabajos, inspirados en una máxima voluntad de entendimiento, se completan, ofreciéndonos abundantes precisiones sobre la creación de Borges e interpretaciones de los textos. No se estorban, pues, y cada uno constituye una contribución al tema. En primer lugar, Ríos Patrón prefiere una visión panorámica y estudia, por lo tanto, los varios géneros cultivados por Borges, dedicando un capítulo al poeta (IV, pp. 61-67), otro necesariamente más extenso al cuentista (V, pp. 79-127) y, después de un par de páginas referidas a los libros escritos en colaboración con Bioy Casares (VI, pp. 129-131), se ocupa finalmente del crítico y ensayista (VII, pp. 133-167). En estos apartados, Ríos Patrón ha enfocado en orden cronológico —libro por libro— la producción literaria de Borges. Haber logrado cierta amplitud gracias a este método no quiere decir que haya descuidado el análisis mismo de la obra. Los capítulos anteriores (I-III, pp. 9-60), de índole más general, estudian respectivamente el itinerario personal, el pensamiento (mundo y cultura, realidad, temas y motivos) y el estilo de Borges.

Por haberse empeñado más en la exégesis textual Tamayo y Ruiz-Díaz, falta casi por completo en su trabajo la historia literaria. En cambio, Ríos Patrón, de acuerdo a su claro propósito de divulgación, se cuida mucho de ubicar a Borges dentro de su clima intelectual (pp. 9-19, 61-63). Los mínimos datos incorporados a su trabajo sobre la literatura argentina contemporá-

analizan bien algunos cuentos, intentan (con regular fortuna) forjar una clave. Pero el centro de esa creación literaria y humana se les escapa..." (p. 23). En otra parte, Emir Rodríguez Monegal nos ofrece su propia solución cuando dice con respecto a la unidad central de la obra de Borges: "...Aquí no se esboza una explicación única. Sólo se pretende confirmar, con algún detalle estilístico, una intuición invasora: la de una visible identidad entre el mundo de las ficciones y el mundo que habita realmente su inventor; la intuición de que la realidad es para Borges pesadillesca, de que sus ficciones (fantásticas o realistas) son verdaderas en el sentido de que copian una realidad alucinada: la de su autor... La trama de las intuiciones de Borges y la trama de sus ficciones son una y la misma cosa. Debajo de las metáforas narrativas (que suelen llamarse cuentos) se esconde una concepción idealista de la Realidad, una metafísica hondamente enraizada en las experiencias del hombre. Por eso, este hombre Borges (este creador) es también John Vincent Moon el traidor, es también Eric Lönnrot el detective, es también Irineo Funes el memorioso". "Borges: Teoría y práctica", pp. 156-157.

nea (revistas, polémicas, autores) no interesan, desde luego, tanto al especialista en la materia como a los que no están bien informados sobre las promociones literarias de los últimos treinta años en el Río de la Plata. Dentro de su método, en parte histórico, conviene notar que Ríos Patrón maneja con acierto sus materiales bibliográficos, citando textos ajenos que son a veces de consulta muy difícil. Otro mérito positivo: se incluye al final una bibliografía sumamente útil, no siempre rigurosa, pero ciertamente la más completa que tenemos hasta ahora sobre Borges (pp. 171-179).

Los detractores de Borges, como ya hemos señalado, pretenden reprocharle una frialdad y una deshumanización por la extremada intelectualización de su obra. Ríos Patrón, uno de sus más entusiastas defensores, se apresura a desterrar tal impugnación y, a lo largo de su ensayo (p. ej., pp. 17-18, 24-26, 28-30, 45-47, 119-120), insiste más bien en las profundas raíces humanas que caracterizan sus escritos.¹⁸ Con respecto a la patria —otra piedra de toque para la crítica adversa— recalcar sus defectos, lo cual ha hecho Borges en más de una ocasión, no implica una indiferencia por lo argentino, sino una excepcional madurez de espíritu (pp. 26-28).

Una posible clave, no explotada lo bastante por la crítica anterior según Ríos Patrón, para comprender plenamente su fondo temático y concisión estilística se encuentra en las filosofías orientales, cuyas relaciones sobre todo con el tiempo y la muerte aprovecha en el segundo capítulo al enfocar el pensamiento de Borges (II). Son interesantes las páginas que dedica al motivo obsesionante del laberinto (pp. 39-45), publicadas antes en la revista *Sur* [Núm. 233, marzo y abril de 1955, pp. 75-79]. Cuando examina el estilo conciso de Borges (III), que es en él un modo de pensar, acertadamente pone de relieve sus procedimientos expresionistas y el fecundo contacto con Quevedo (de quien Borges se ha ocupado en sus notas críticas varias veces). Ambos escritores se agrupan en una misma familia por su curiosidad lingüística y dominio completo del instrumento expresi-

¹⁸ Los que sólo ven su inhumanidad "...sólo consiguen —dice Ríos Patrón— ratificar su personal imposibilidad de comprenderlo. Tal valdría negar un teorema por no entender matemáticas" (p. 46).

vo. Sin embargo, al notar esos parecidos, observamos que Ríos Patrón no alude a Unamuno. Y, de paso, nos preguntamos si no hubiera convenido una mínima referencia al Lugones prosista tan fuertemente entroncado también con Quevedo. Para estudiar al expresionismo de Borges parte de unas definiciones (Alfredo la Guardia, Guillermo de Torre, Amado Alonso); ajusta sus observaciones a los conocidos esquemas de Elise Richter; y luego completa el capítulo una larga cita de Amado Alonso. Quizá no sea justo criticarle ese método, pero, a nuestro modo de ver, Ríos Patrón hubiera podido encontrar soluciones más personales para iluminar ese aspecto vital de Borges. Sin dejar de tener en cuenta, como base obligatoria, los magníficos estudios parciales de Amado Alonso sobre Borges y la seria contribución de Ana María Barrenechea, todavía queda por hacer un análisis estilístico de tan rica prosa. Este no es, claro está, un reparo que le hacemos a Ríos Patrón. Nada más lejos de su intención que abordar un tema tan complejo y amplio dentro de los límites estrictos de su presente libro.

Aunque Borges inicia su labor de poeta afiliado al ultraísmo, aun desde el primer momento se aleja consciente y progresivamente de toda escuela literaria. Sus versos han sido objeto de las críticas más dispares, las cuales no nos proponemos resumir aquí, pero, en la opinión de Ríos Patrón, logra fundir en ellos una auténtica visión nativa que es, al mismo tiempo, universal (IV). Una poesía, pues, que no sólo obedece al estímulo emocional sino también a la continua búsqueda metafísica. Ajena al retoricismo vacuo, a la musicalidad exterior y al sentimentalismo erótico, es más bien, como toda su obra, producto de una aguda sensibilidad vigilada constantemente por la inteligencia. Aunque no los cita Ríos Patrón, nos permitimos transcribir los famosos versos de Borges:

Yo solicito de mi verso que no me contradiga, y es mucho.
Que no sea persistencia de hermosura, pero sí de certeza
[espiritual.

Más amplio y más original es la sección que trata el arte de contar en Borges (V). Arrancando de su primer libro de cuentos (*Historia universal de la infamia*, 1935), pasa por las etapas subsiguientes, para desembocar en un análisis detenido (pp. 120-

124) de "El Sur" (1953), narración de las más típicas pero no recogida en libro, y unas breves observaciones sobre "El fin" y "La hermana de Eloísa", esta última escrita en colaboración.¹⁹ Ante la imposibilidad de referirse con la debida extensión a todos los relatos, selecciona para comentario más dilatado los que considera definitorios ("El jardín de senderos que se bifurcan", 91-94; "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", 94-101; "El inmortal", 115-120), lo cual no le hace suprimir aproximaciones sintéticas a otros muchos. Pero inexplicablemente no sólo Ríos Patrón sino también Tamayo y Ruiz-Díaz apenas aluden a "Funes el memorioso". Rastrea el crítico los temas y motivos capitales (la identidad e identificación, el tiempo, el sentimiento del caos, el laberinto, la heterodoxia, las simetrías y los paralelismos, el sueño) a los cuales repetidamente vuelve Borges con marcada insistencia pero siempre desde nuevas y revitalizadoras perspectivas.

Borges es fundamentalmente un escritor fantástico, de ficciones tan brillantes como enigmáticas, pero no son menos extensas sus actividades de crítico y comentador de literaturas. Dueño de una cultura universal pocas veces igualada, siempre nos asombran sus vastos conocimientos de obras y autores extranjeros. La crítica y la ficción suelen cruzarse para confirmar una vez más la unicidad y singularidad de Borges escritor. Dos caras, pues, de una misma moneda. Conviene señalar con qué frecuencia sus notas de crítica, atacadas con tanta acrimonia, se ocupan precisamente del arte de escribir. El último capítulo del libro de Ríos Patrón tiene por objeto completar la trayectoria del autor, procurando establecer en tan abundantes materiales las líneas esenciales de esta fecunda labor de ensayista, una labor sostenida sin tregua durante toda su vida literaria. (VII). A manera de resumen, no hay por qué vacilar en afirmar que el trabajo de Ríos Patrón cumple con su enunciado propósito: contribuir al estudio de la literatura argentina a través de la obra de una de sus mayores figuras. Y frente a Borges, una admiración ilimitada.

¹⁹ Ese relato da título a un volumen de 1955 que contiene dos cuentos de Borges ("La escritura de Dios" de *El Aleph* y "El fin" ya mencionado), dos de Mercedes Levinson y el que escribieron en colaboración.

De menos extensión y de factura sumamente diferente es el ensayo de Adolfo Prieto (*Borges y la nueva generación*). Conforme al título, un valor lateral, si no el más importante, de su estudio es enjuiciar los ideales y aspiraciones de su propia generación.²⁰ La actitud de Prieto ante la obra de Borges es severa. Reproches y juicios duros. Es difícil aceptar sus opiniones —de hecho, algunas son muy discutibles y constituyen serios reparos— pero aún así el lector no dejará de admirar la aparente honestidad y valentía con que expresa sus vehementes convicciones. Lo que no puede perdonársele, sin embargo, es su ligereza crítica, su arbitrariedad y el grave error de juzgar a Borges según una filosofía del arte francamente ajena a la obra que estudia. En obras de esta índole suele haber un tono agresivo que molesta. Aquí no. La sinceridad y la falta de invectiva se combinan para eliminar tales lacras. Prieto no estudia a Borges con espíritu combativo y totalmente negativo. Sencillamente está desvinculado de este tipo de literatura. Respeta la inteligencia, la imaginación y la sutileza de Borges; no puede imaginarse una literatura argentina sin él; pero, al mismo tiempo, se atreve a afirmar la esterilidad de sus escritos. Tan singulares que nacen y indefectiblemente mueren en Borges. Según Prieto, los jóvenes de su generación se sienten ajenos y extraños a una literatura concebida como un lujo y alejada de la circunstancia actual. Por otra parte, cita los casos de Martínez Estrada, Marechal y Mallea, quienes, sin sacrificar su arte, han logrado mejores soluciones integrándose más a su medio que Borges.

Adolfo Prieto parte de dos desajustes que existen hoy para el lector de Borges. La intención de su trabajo es indagar sus causas. La primera y más importante desproporción es la que hay entre el valor intrínseco de la obra y el prestigio que goza ("Un gran literato sin literatura", p. 84). También Lugones en su época, según nos dice Prieto, ocupaba una situación análoga: un fenómeno de presencia más que autor de una obra va-

²⁰ Para una excelente caracterización de las letras argentinas contemporáneas —sus ideales, sus sueños— remitimos al trabajo de Romualdo Brughetti ["Una nueva generación literaria argentina (1940-1950)". *Cuadernos Americanos*, LXIII (Núm. 3, mayo-junio 1952), pp. 261-281], quien insiste en la seriedad de su generación (pp. 261-266) y ofrece también unas agudas observaciones sintéticas sobre Borges y su papel en las últimas promociones literarias (pp. 267 y 269).

liosa (!!).²¹ Más adelante apunta un desajuste secundario entre el esfuerzo y el resultado de la página escrita. Por lo demás, ve un abismo entre las extraordinarias dotes del escritor y el mérito de su producción literaria. Adolece, pues, de un defecto supremo: la carencia de valores humanos. Como las novelas de caballería y las pastoriles del XVI, géneros gratuitos, de vacío vital que se olvidan del hombre, meras curiosidades literarias y documentos de sociología, morirá fatalmente el género policial y fantástico cultivado por Borges (!!). Hemos parafraseado fielmente las palabras de Prieto. No las comentamos por razones obvias.

Prieto se propone examinar el ensayo (pp. 29-46), la poesía (pp. 46-66) y el cuento (pp. 66-79) de Borges. Sinteticemos sus opiniones. La crítica, de naturaleza impresionista, se reduce a una serie de notas marginales o comentarios de un lector hedonista. Es inútil, innecesaria y prescindible.²² La poesía a su vez se caracteriza por sus esquemas mentales y lógicos, su falta de lenguaje adecuado y el fracaso de la metáfora. Balance total del verso: importante en la historia de la lírica argentina por representar una reacción contra la retórica modernista y por unos pocos hallazgos felices ("pensador a mitad de camino de poeta", p. 66). Nos permitimos un paréntesis ahora para transcribir la cita de Stevenson que encabeza la última edición de sus *Poemas* (1955): "I do not set up to be a poet. Only an all-around literary man: a man who talks, not one who sings... Excuse this apology; but I don't like to come before people who have a note of song, and let it be supposed I do not know the difference".

Prieto es menos duro con el Borges cuentista, sin embargo. Si bien sus narraciones se agotan como mero pasatiempo,

²¹ Borges, por su parte, ha emitido muchos juicios sobre Lugones. Burlas ("Nulatio sentimental", por ejemplo) y elogios. Recordemos otra página en el homenaje a Lugones, *Nosotros*, VII (Núms. 26-28, mayo-junio de 1938), pp. 150-152. Además, el último libro de Borges es un ensayo sobre el poeta, pero desgraciadamente no conocemos todavía ese texto.

²² Aunque considera "irrespetuoso, injusto e insustancial" (p. 39) el artículo de Borges sobre el libro de Américo Castro *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico* (1941) y se detiene a comentarlo con cierta prolijidad (pp. 39-46), por lo general Adolfo Prieto pasa por alto sus escritos sobre problemas lingüísticos.

admite sus méritos de excelente prosista y su virtuosismo personal. Autor, pues, de media docena de relatos, entre los cuales incluye con acierto, al lado de otros más divulgados ("El inmortal", "Hombre de la esquina rosada", "Funes el memorioso"), "La casa de Asterión". Estamos de vuelta otra vez en el declarado punto de partida: el desajuste entre la calidad de la obra de Borges y su importancia en las letras contemporáneas. Unas conclusiones (pp. 81-90) resumen sus juicios e insisten en la actitud generacional frente a Borges. Tildado del estigma de bizantinismo, condena su arte por una posición lúdica ante la vida, rasgo propio de los escritores martinfierristas, frente a la seriedad de hoy ("El dorado presente de ellos es el opaco presente nuestro", p. 88).²³

Nos referimos antes a ciertos reparos serios que pueden hacerse al ensayo de Prieto. Señalarlos es tarea ingrata y displaciente, pero algunos no deben callarse. Aunque el lector no comparta del todo las doctrinas estéticas de Prieto, cuyo parecido con Sartre y la literatura comprometida es bien claro, las tiene que respetar por motivos de objetividad dentro de la intención ideológica del trabajo. No hay por qué refutarlas o, mejor dicho, matizarlas. Ni tampoco sería procedente discutir los valores humanos y argentinos de la obra de Borges. Basta remitir a la crítica más responsable. Sin embargo, quisiéramos aludir brevemente a ciertas posiciones teóricas muy aventuradas y frecuentemente insostenibles. Su definición del cuento, por ejemplo, desconcierta: "el hermano menor de la novela; si se quiere, el bosquejo de una posible novela. En última instancia, un me-

²³ Hemos querido transcribir con más extensión unas palabras de Prieto: "...Este escritor, Borges, se entretiene (o se agota) en sus juegos del espíritu, mientras lo observa un grupo de iniciados. El grupo, obvio es declararlo, está compuesto de escritores (sólo un hombre de letras puede apreciar las sutilezas del oficio), pero de escritores con una connotación: la de contemporaneidad. Dicho en otras palabras o puntualizando las limitaciones, Borges es un escritor para los escritores de su generación. Creo que para nosotros, que respiramos otro clima, ya no lo es. Nos importa, como experiencia humana, reconocer y admirar el talento de un literato pero nos apura con mayor urgencia una literatura que trascienda el mero virtuosismo personal. Borges, empeñado en trabajar como joyas, ficciones al fin y al cabo minúsculas, desorienta como el artífice suizo que gasta media vida en repujar la apariencia de un mecanismo destinado a dar la hora como todos los hermanos de especie" (pp. 78-79).

ro ejercicio retórico... pertenece a una especie secundaria del género novelesco (p. 60)". Por el momento tan sólo deseamos volver a insistir en cómo Borges conoce perfectamente bien su propia medida y las necesidades expresivas de su arte.²⁴ Por lo demás, en el prólogo de *El jardín de senderos que se bifurcan* queda esbozada una posible contestación a su crítico: "Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos". Aunque dicho así de paso, Borges siempre se ha sabido anticipar a las críticas que le hacen sus enemigos.

Adolfo Prieto también tiene una teoría de la crítica literaria. Dice lo siguiente en la página 34 de su libro: "... El verdadero crítico se coloca ante la obra literaria como ante algo total: no importa que luego deduzca de ella aspectos parciales: el punto de partida es la totalidad, y esa totalidad de la obra está presente a lo largo y a lo ancho de su labor de sondeo; lo que de ésta resulte en particular adquiere sentido remitiéndose a la imagen de aquélla". El lector que conoce a Borges echa de menos precisamente en Prieto el conocimiento total de la obra que se propone estudiar. Así parece, por lo menos, teniendo presente los textos que aduce Prieto para probar la inutilidad de Borges. El joven crítico afirma más adelante con razón que no es justo juzgar la poesía según el credo ultraísta (p. 46), pero, al estudiar sus metáforas (pp. 59-63), nos preguntamos si no cae precisamente en la trampa que ha deseado evitar. De paso, agregamos nosotros, siempre interesan más los motivos por los cuales un autor sale del ultraísmo que su inicial adhesión a esta escuela efímera. Observamos también que en ocasiones (metáfora, crítica) Prieto hubiera podido matizar y completar sus juicios mediante la transcripción de otros textos borgeanos. De hecho, en lo que respecta a la metáfora, podría escribirse todo un artículo sobre su teoría y evolución en Borges mismo. Por último discrepamos cuando opina Adolfo Prieto que durante treinta años de dedicarse a la literatura Borges no se toma la molestia de preguntarse qué es escribir (p. 84). Por lo contrario, el autoanálisis nos parece ser una de sus actividades más

²⁴ Tamayo y Ruiz-Díaz, *op. cit.*, pp. 151-153.

conscientes. Borges como ciertos protagonistas de los relatos ha logrado encontrar su propio destino de escritor.²⁵

Al terminar esta reseña sobre Borges y la crítica más reciente, conviene mencionar que la revista *Ciudad* de Buenos Aires [Segundo y Tercer Trimestres, Núms. 2-3, 1955, pp. 11-62] ha reunido en su sección "Los escritores argentinos" seis trabajos en torno a Borges, inclusive la bibliografía ordenada por Ríos Patrón con adiciones ahora de Horacio Jorge Becco. De estos artículos, el más interesante y comprensivo es el de César Fernández Moreno titulado "Esquema de Borges" (pp. 11-31). Los demás, de menos extensión, prefieren estudiar aspectos parciales de su obra. Notamos que Adolfo Prieto es Secretario de Redacción de *Ciudad* pero los críticos que se refieren a su ensayo lo hacen con elogios velados al mismo tiempo que lo refutan disimuladamente. Además, en el mismo número se incluye una agresiva "Nota de Roy Bartholomew" (pp. 93-101) que ataca el libro de Prieto y luego la respuesta de éste (pp. 101-106).²⁶

Nuestra glosa bibliográfica, pues, ha pretendido resumir en parte la siempre apasionada crítica sobre Borges y señalar lateralmente unos aspectos generales de la obra de tan excelente literato. Muy exigente consigo mismo y con el lector, hay pocos escritores más conscientes de su propio oficio que Jorge Luis Borges.

ALLEN W. PHILLIPS
Universidad de Chicago.

²⁵ Si bien la influencia de Borges ha sido enorme sin duda, es verdad —y conviene advertirlo— que no se ha convertido en mentor espiritual de las nuevas generaciones argentinas por muchos motivos. Sobre ese aspecto de su personalidad y juicios en parte adversos es interesante el artículo de Emilio Sosa López, "Tendencias de la poesía argentina actual", *Realidad*, V (Núm. 13, enero-febrero 1949), p. 78.

²⁶ Varias veces hemos citado el reciente artículo de Emir Rodríguez Monegal ("Borges: teoría y práctica") y no vacilamos en afirmar que es uno de los trabajos más serios, meditados y completos que hay sobre el escritor. Por su objetividad y penetración esas treinta páginas y pico merecen colocarse al lado de las mejores que se han escrito sobre Borges.

Arthur Azevedo e a "Comédia Carioca"

Arthur Nabantino Gonçalves de Azevedo (1855-1908),¹ contista e comediógrafo brasileiro de notáveis talentos, foi uma vítima infeliz das circunstâncias e da moda. Teve a sorte lamentável de ser contemporâneo de Machado de Assis e também de ser o irmão mais velho de Aluizio Azevedo, cujos romances e contos, escritos na veia naturalista tão popular nessa época, ofereciam a críticos literários e ao público leitor a idéia e o orgulho de possuir um Zola nacional. Arthur Azevedo escrevia num momento em que tudo o que não fosse sério, tudo o que não abafasse o público com os perfumes acres da nova Musa Trágica era julgado de ordem secundária e indigno de atenção ponderada. Como escrevesse peças cheias de graça e humor picante, isentas de tese e de amargos pessimismos estilo Ibsen, se compreende logo porquê a sua produção teatral, juntamente com um grande número de seus contos, de pronto sumiu no Limbo das páginas esquecidas.

Desde criança, Azevedo tinha a idéia fixa de ser artista de teatro. Era um sonho destinado a não se realizar. No Brasil daquele tempo existiam (e com efeito existiram até a poucos anos atrás) opiniões não muito favoráveis a cerca da "gente do

¹ Num de seus contos, *O Númbaro*, Azevedo fez a seguinte referência ao *h* de seu nome: "Eu tive na minha terra uma namorada que escrevia: 'Meu Artur'. Um dia pedi-lhe que restituísse o *h* a que tinha direito a dignidade orthographica do meu nome, e ella de entao em diante escreveu: 'Meu Hartur'. Creia que por isso nao desmereceu a moça no meu conceito; quem acabou o namoro foi ella e não eu...". *Contos Ephemeros*, Rio de Janeiro, Garnier, s.d., p. 24.

teatro" Noções, aliás, que as regiões menos sofisticadas da Europa e Norte-América partilhavam com o Brasil. Não se admira, então, que tal ambição "bohêmia" no filho do vice-cônsul de Portugal fosse considerada uma extravagância. Por outro lado, a dramaturgia era uma via estética à qual ninguém se opunha, e Azevedo, um menino precoce de quinze anos, conformando-se à avença, começou a escrever as suas primeiras peças. Uma destas, segundo afirma Edgard Cavalheiro, teve centenas de representações no Brasil e também em Portugal.² Em pouco tempo o ídolo literário do Maranhão, muito moço ainda, e cheio de esperança, apanhou seus manuscritos e seguindo a sua estrela pegou o "ita" rumo à capital.

Azevedo o dramaturgo teve seus momentos de glória. Desde sua chegada no Rio ganhou a estima do público. Suas produções dramáticas brotavam uma depois da outra — *Tribofe*, *Pum*, *Véspera de Reis*— *Amor por anexins*, *A jóia*, *O badejo* — *A Capital Federal*, *A filha de Maria Angú*— *Vida e morte* — *O dote*— e ele chegou a ser a figura central do teatro carioca. Seu nome tinha as propriedades de um talismã mágico. Com o nome dêle no cartaz, o empresário podia contar com um teatro que estourava de tão cheio.

Machado de Assis olhava com interesse e simpatia êste êxito que coroava os esforços do teatrólogo nortista. Machado, porê, tinha o teatro por coisa muito séria. "Tão difficil me parece este genero litterario", escreveu em carta a seu bom amigo o crítico Quintino Bocayuva, "que, sob as difficuldades apparentes, se me afigura que outras haverá, menos superaveis, e tão subteis que ainda as não posso ver."³ Á luz de tais convicções, Machado viu em Arthur Azevedo muito talento literário mas efêmera aptidão dramática. Para Machado, conhecedor do teatro inglês e francês, estas comédias de Azevedo, que espelhavam com humor satírico mas bonachão a fraqueza humana e certos aspetos risíveis do mundo granfino e do mundo burguês, não haviam de esconjurar o caipora que vinha assombrando o teatro em língua portuguesa desde a morte de Gil Vi-

² *As Obras Primas do Conto Brasileiro*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1947.

³ Machado de Assis, *Theatro*, Rio de Janeiro, W. M., Livraria Martins Editora, 1947.

cente. E assim foi. O público volúvel, farto afinal do teatro nacional, virou mais uma vez a atenção ao estrangeiro. Mas mesmo assim, ao ver-se obrigado a se contentar com o ramo literário menos elegante do conto, Azevedo podia se consolar na lembrança dos sucessos de outrora. Não experimentou a frustração de um Machado de Assis, a quem Bocayuva escreveu: "As tuas comédias são para serem lidas e não representadas". (Machado de Assis, pág. 11).

Como contista, Arthur Azevedo tem sido um pouco mais feliz. A antologia do Dr. Eugenio Werneck (aprovada e mandada adotar nas escolas do Distrito Federal, aprovada pelos conselhos superiores de instrução dos Estados do Rio de Janeiro, Minas, Pará, Paraná, Santa Catarina, adotada na Escola Normal de Belo Horizonte, etc., etc.) tem oferecido a sucessivas gerações de colegas o deleitável humor das páginas de *O plebiscito*. Barbosa e Cavalheiro também escolheram este conto para sua valiosa crestomatia, enquanto para sua *Antologia de Contos Brasileiros*, Donatello Grieco elegeu *Um ingrato*, onde o costumeado humor do contista se transforma num quase cinismo.

Esporadicamente, em jornais e revistas, publicam-se de novo alguns contos de Azevedo. A maior parte deles, porém, são hoje desconhecidos. Mesmo nos últimos anos da vida do autor, já passavam ao olvido, ou porque recreavam uma sociedade "fóra da moda" ou porque careciam do estilo eufuístico que começava a infetar a prosa de seus contemporâneos. O autor mesmo, tendo escolhido o título *Contos fóra da moda* para sua coleção publicada em 1893, tinha irônicamente prognosticado o fato.

Creio que estou antecipando, porque antes, a julgarmos pelas palavras do autor e pelo número das edições dos seus contos, Azevedo o contista gozava de uma popularidade comparável à de Azevedo o dramaturgo. Num pequeno prefácio a primeira edição dos *Contos fóra da moda*, ele escreveu: "A lisonjeira aceitação que tiveram os *Contos possíveis*, anima-me a publicar os *Contos fóra da moda*. Intitulei-os assim, porque sou o primeiro a reconhecer que elles estão inteiramente afastados do actual movimento litterario, isto é, foram escritos sem preocupação de psychologia nem gymnastica de estylo..." Para a segunda edição de 1901, elle acrescentou o seguinte:

"A primeira edição deste livrinho de litteratura amena logrou um êxito com que eu não contava. O editor comunicou-me que em menos de um mez desapareceram todos os exemplares expostos á venda, e a imprensa não foi menos generosa que o publico.

"Apenas um jornalista aggreuiu a obra, mas esse mesmo fechava com as seguintes palavras o seu artigo de critica: 'De resto, como simples obra recreativa, os *Contos fóra da moda* têm seu valor especial'.

"Como outro não foi o meu intento senão fazer uma 'simples obra recreativa', bastava essa declaração de uma penna insuspeita para que eu autorisasse esta segunda edição."⁴

Os pareceres contemporâneos, infelizmente, não são bem distintos do que escreveu aquêlê jornalista de 1901. Hoje, como ontem, continua inexoravelmente a vetusta discussão dos valores estéticos. E como acontece sempre ao considerarem-se categorias de valores, os absolutistas, apoiados pela tradição, fatalmente hão de sair vitoriosos. Uma obra de arte, segundo o conceito absoluto, tem como função principal a de nos oferecer algum exemplo inspirador, uma verdade universal, ou, nas palavras de Pierre Louys, "uma profundidade de emoção humana". Porisso, imagino, a grande maioria dos contistas, conscientes de certas limitações genéricas, e desejosos de criar uma obra digna de ser chamada "arte", têm procurado evocar um ambiente trágico. Na luta: homem-natureza, têrmo dialéctico que peço emprestado a Floriano Gonçalves,⁵ eles têm preferido mostrar o homem vencido pelas forças superiores. Nem toda tragédia é cósmica, porém, nem é sempre triste a vida do homem. Para Azevedo, o mundo carioca que êle observava e imortalizava em seus contos foi um rico tecido de risos e lágrimas, de franquezas e vaidades, de pequenos triunfos, e derrotas não menos amargas por serem menores. E sua arte é singela, tão singela como seus temas.

⁴ Os trechos citados são da terceira edição: Rio de Janeiro, Garnier, 1908.

⁵ Veja-se o seu "Ensaio de Interpretação" em Graciliano Ramos, *Caetés*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1947.

Ao avaliar o talento de Arthur Azevedo, Edgard Cavalheiro respeita primeiro os conceitos solenes dos absolutistas, mas depois tempera um pouco a sentença por aditar um elogio:

“Pode-se discutir o valor da sua obra. E’ inegável, porém, que, no ramo que escolheu e cultivou com tanta graça e espírito, êle foi um mestre”.⁶ José Osório de Oliveira se exprime de uma maneira mais direta. Diz em prefácio a sua segunda antologia. *Contos do Brasil*: “omiti, por um preconceito contra os escritores ligeiros, Arthur Azevedo, embora alguma coisa do autor dos Contos Efêmeros, merece sobreviver. . .”⁷

O antologista tem direito a suas proferências, como aliás todos nós as temos. São muitos os que se enfastiam do teatro dos Alvarez Quintero com seus cuadros tão alegres de tipos e costumes andaluzes. Outros tantos há para quem o mundo neo-Restauração de Wilde é uma coisa morta, e os contos de Maupassant, pelo menos os que não vestem o indumento irônico-trágico de *La ficelle*, *La parure*, ou *Boule de Suif*, lhes produzem enorme cansaço. E’ uma questão de preferências, as quais não impugnam de forma alguma a integridade estética da obra rejeitada. Mas a questão do valor discutível dos contos de Azevedo merece a nossa ponderação. Porquê serão de valor discutível? Será por causa da nota humorística ou a feição irônica que anima muitos dêles? Se for assim, que é que diremos de Machado de Assis e seus contos como *Almas agradecidas*, *O segredo de Augusta*, *Quem conta um conto . . .*, *Curta história*, *O relógio de ouro*, *Aurora sem dia*, *A Igreja do Diabo*? Com certeza podemos repetir o que disse Barretto Filho a respeito do humor machadiano; “Machado tem, desde cedo, a intuição de que o humor e até a sátira podem servir como um poderoso reactivo para galvanizar o interesse; mas essa intuição confusa ainda está longe de desenvolver todas as suas virtualidades, por timidez na sua utilização e por insciencia da maneira exacta de applica-la. Sente-se que não é um humorista por índole, e a sua graça chega muitas ve-

⁶ *Evolução do Conto Brasileiro*, Os Cadernos de Cultura, no. 74 (Serviço de Documentação, Ministério da Educação e Cultura), Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1954; p. 103.

⁷ Veja-se seu ensaio “Machado de Assis”, em *Revista do Brasil*, Anno IV, 3ª phase, no. 36, maio, 1941; p. 103.

zes ao mau-gosto.”⁸ E como Barretto Filho, não lhe desprezamos nem o humor nem a sátira, mas sim notamos com pena, o fracasso destas primeiras tentativas de índole jocosamente satírica, das quais *Miss Dollar* e *A Mulher de preto* são ótimos exemplos. No caso de Azevedo, longe de desprezar a sátira e o humor de suas páginas havemos de estimar o jeito com que aproveita “esses poderosos reactivos”.

Esta questão do valor discutível dos contos de Arthur Azevedo faz o pensamento voar rumo a novas comparações — Limá Barreto, *O homem que sabia javanês*; Monteiro Lobato, *O fígado indiscreto*, *O colocador de pronomes*; Mario de Andrade, *Menina de olho no fundo*; Alcântara Machado, *Miss Corisco*. Todos são exemplos honrados do gênero satírico-cômico e para todos eles o leitor achará paralelos, modestos mas respeitáveis, entre os contos que formam o conteúdo de *O dia de finados*, *Contos efêmeros*, *Contos possíveis*, *Contos fóra da moda*, ou *Contos cariocas*.

Ora é certo que *O plebiscito*, esse quadro encantador de uma família carioca, onde Azevedo nos apresenta uma miniatura da vida burguesa do século passado, é da casta dos Quintero (penso logo nessa pequena jóia deles, *El patio*). E tal vez tenha interesse notar que as duas *Cenas da vida carioca* de Marques Rebelo, sendo uma elaboração do mesmo estilo e técnica empregados em *O plebiscito*, bem poderiam ser rejeitadas também por serem “ligeiras”.

Há outros exemplos onde a veia espirituosa de Azevedo atinge um degrau comparável ao de *O plebiscito*. Em *Romantismo*, o contista não somente ridiculiza toda a geração dos Rodolfos e Alfredos, mas esboça um retrato da adolescência universal. Aqui o estilo e o espírito trazem fortes lembranças de Mesonero Romanos e seu conhecido ensaio sobre um rapaz cujas idéias romanescas lhe têm aturdido o juízo. E’ um conto singelo, um pequeno estudo psicológico onde não há nem mensagem filosófica nem intenção didáctica. E’, se quiser, um conto ligeiro, e ligeiro é também *Os cacaréos*, onde o Freitas, comerciante jubilado, cae na mania dos leilões, e para desespero da esposa enche

⁸ José Osório de Oliveira, *Contos do Brasil*, selecção, prefácio e notas: *Antologias Universais*, XII, Lisboa, Portugal, s.d.

a casa com o resultado de suas pechinchas— até a velha se entender com o leiloeiro; desaparecem cómodas, canapés, cadeiras. mas alguns dias depois, após o Freitas ter dito misteriosamente a dona Sérvula, “Fiz hoje uma pechincha como ainda não tinha feito nenhuma!”, voltam os mesmos cacaréos ... e outros mais.

Quase triviais são *Sua Excellencia, Confissão de uma noiva, O cuscus e Pipi*. Trata o primeiro de um pequeno funcionário subalterno obrigado a colaborar com sua excelência, o presidente, num jogo de salão; no segundo uma moça com sonhos de literata, escreve anônimamente uma fantasia atrevida baseada nas confidências de uma amiga recém-casada, e envia a obra a um jornal; sua ambição literária morre quando seu pai esconde a folha, explicando que vem nela “uma história muito immoral intitulado *Confissão de uma noiva*; *O cuscus* descreve as proezas pantagruélicas de um gulosão capaz de ter ameaçado o abastecimento alimentício das bodas de Camacho. O último conto refere a inocente indiscrição de uma criança. São contos anedóticos, e se tivesse de se apoiar nêles, o valor da obra de Azevedo nem seria discutível.

Mas, um crítico que se limitar a estudar a-tôa vários exemplos isolados da obra de Azevedo, não adquirirá a perspectiva imprescindível a quem pretender descobrir o segredo da arte do contista. Azevedo, realista equilibrado, observava o Rio vitoriano desde o alto do Corcovado. Na sua visão entravam incidentes ligeiros, cenas risíveis ou irônicas da vida quotidiana dessa humanidade carioca. E no seu panorama Azevedo observava tragédias, não as enormes, violentas tragédias cósmicas, mas sim as pequenas que são reservadas especialmente pelas classes médias e essas almas condenadas a viverem nas margens da sociedade granfina: *O Contrabando*, onde o Geraldo se acha incapaz de aliviar na paixão a dor da viuvez e da morte de uma filha querida; *A “Dona Branca”*, uma história motivada por elementos que encontramos nas peças de um García Lorca, mas que Azevedo apresenta nos meios-tons do drama interior; *Questão de honra*, que é um amargo estudo de caracteres fracos e irresponsáveis, em que o passatempo predileto do marido é brunir as unhas, e sua esposa, porque não tem os quinhentos milréis necessários para comprar um vestido (é uma questão de honra

porque a Laurita Lobo também quer ficar com êle) se vende a um admirador; *Coincidência*, onde a lembrança do primeiro amor, terminado brutalmente pelo destino, vem estragar a alegria da esposa. Todos representam muito bem os aspetos negros e cinzentos que dão relêvo às cores mais alegres da *comédie humaine*. Os contos de Azevedo em conjunto formam um magnífico quadro panorâmico da Cidade Maravilhosa, a qual, com ser uma projeção da vida urbana da Europa, conservava, todavia, um caráter bem distinto. Em seu nível modesto, Azevedo fez pelo seu Rio de fins do século o que Manuel Antônio de Almeida tinha feito pelo Rio "no tempo do rei".

Eu acho, porém, que o principal valor dos contos de Azevedo está na técnica de sua composição. Machado de Assis, grande admirador e até discípulo de Edgar Allan Poe, reconheceu no conto um gênero artístico, simples e fácil nas aparências, mas que na realidade oferece problemas e dificuldades comparáveis aos das demais categorias literárias. Arthur Azevedo, ainda mais que Machado, confirma em seus contos as teorias de Anton Chekhov sobre o conto e o teatro, e as convenções semelhantes que governam ambos os gêneros. Azevedo, o único dramaturgo de mérito de sua geração, trouxe aos seus contos a impressão de uma ação imediata. O leitor observa desde sua cadeira de braços a tragi-comédia da vida burguesa, representada num palco engenhosamente disfarçado pela ilusão da realidade, esse elemento tão desejável mas tão esquivo. Azevedo soube criá-la para os seus leitores porque se empenhava em apresentar com reticência a situação ou a ação, sugerindo em vez de afirmar. O conteúdo descritivo é discreto, limitado ao mero essencial; pois o contista, mestre do diálogo natural e verossímil, e consciente das virtudes dêste aspeto técnico, o favoreceu nas suas narrações, e, ao favorecê-lo, deu vida e substância a seus personagens. Antecipou nisso o gênio de Hemingway (*The Killers*) e John Collier cujo conto, *The Tender Age* (publicado no *New Yorker* de 10 de março de 1956), é um exemplo recente de um conto inteiro escrito em diálogos.

Azevedo, respondendo a seus instintos de dramaturgo, cultivou o efeito dramático nos seus contos, e trouxe a êles quase automaticamente uma nítida e natural simplicidade de estilo. Num

momento em que a maior parte dos prosistas e poetas brasileiros escreviam numa linguagem cada vez mais ornamentada e artificial, a honestidade estilística de Arthur Azevedo era um farol de bom senso e de bom gosto. Os quadros às vezes nostálgicos com que imortalizou esse mundo urbano do Brasil de fins do Império e princípios da República, a técnica instintiva que contribuiu a um gênero nascente, a naturalidade e singeleza de estilo tão necessárias numa época em que a artificialidade parnasiana atenuava a fé do leitor brasileiro na literatura nacional, são *valores indiscutíveis* que fazem Arthur Azevedo merecedor de um nicho honrado no desenvolvimento do conto brasileiro.

C. MALCOLM BATCHELOR
Yale University

José Martí y la expresión paralela de prosa y verso

En el estudio de Martí poeta tal vez no reciba el crítico una impresión más profunda y permanente que la de su honda raíz vital.¹ En realidad todo su canto es un manar de vida y, por consiguiente, toda su vida un hontanar de versos. El hombre se descubre siempre tras el bardo; la existencia se evidencia indefectiblemente tras el canto. En los primeros tiempos —*Ismaelillo, Versos libres* (1882) — predomina un mayor ambiente de irrealidad poética, aunque sean objeto de inspiración el hijo y el choque del ensueño con la realidad hiriente. Pero en los *Versos sencillos* (1891) lo vivido se diluye apenas conservándose en concreción tal de acontecimientos personales que un número considerable de poemas responde a situaciones bien conocidas de la vida del autor. A veces las raíces llegan tan a lo hondo que, ignorantes de ciertos detalles biográficos, perdemos contacto con el hombre para quedarnos sólo ante la esfinge. Y sin embargo, el motivo vital parece estar siempre presente, véamoslo o no, germen creador y de luz. El mismo Martí nos lo dice en más de una ocasión. En esa biografía poética final de los *Versos sencillos*, paralela a la humana del comienzo, exclama:

Yo te quiero, verso amigo,
Porque cuando siento el pecho

¹ "...en nadie ha sido la vida como en él, substancia poética de posibilidades preciosas en la transfiguración que es siempre el poema auténtico", Concha Meléndez, "El crecer de la poesía de Martí", *Asomante*, 3 (1953), 29.

Ya muy cargado y deshecho,
Parto la carga contigo.²

Y en carta a la madre, al mencionar el ejemplar de su obra que le envía, dice:

Lea ese libro de versos... Es pequeño—es mi vida. II, 1891)³

Como consecuencia natural de esa actitud son muy significativos aquellos versos iniciales de doble localización moral y espacial:

Yo soy un hombre sincero
De donde crece la palma, (II, 1351).

porque en ellos surge, desde las primeras palabras, el hombre íntegro, de alma desnuda, como en una magnífica llamarada súbita.

Bien se deduce que quien estudie los *Versos sencillos* sin la antorcha de su vida y de su propia —prosa íntima y pública— es náufrago de la niebla. Al Martí de los *Versos sencillos* lo complementa el Martí de la prosa. Su epistolario, sus piezas oratorias, sus trabajos periodísticos, y en general toda su obra, constituyen una mina exegética de inapreciable valor. En ocasiones se advierte, sencillamente, la persistencia de una idea; otras veces se revela la noticia biográfica necesaria para la comprensión cabal de un poema; y hasta casos hay en los que se puede seguir el desarrollo de una imagen imprescindible para la interpretación acabada de la composición. Mas, en una forma

² *Obras completas*, La Habana, Editorial Lex, 1946, II, 1363. Las citas que siguen son de la misma edición.

³ En el prólogo de *Ismaelillo*, dedicado al hijo, escribe:

Tal como aquí te pinto, tal te han visto mis ojos. ... Cuando he cesado de verte en esa forma, he cesado de pintarte. Esos riachuelos han pasado por mi corazón. (II, 1340).

Y en el de los *Versos libres*:

Tajos son éstos de mis propias entrañas —mis guerreros—. Ninguno me ha salido recalentado, artificioso, recompuesto, de la mente; sino como las lágrimas salen de los ojos y la sangre sale a borbotones de la herida.

No zurdí de éste y aquél, sino saqué en mí mismo. Van escritos, no en tinta de academia, sino en mi propia sangre. (II, 1364).

u otra, puede sentir el lector la presencia de un girón emotivo arrancado a la vida.

Entre los muchos casos que podrían citarse de la más simple, aunque invariablemente, estrecha, correspondencia de prosa y verso, recordemos algunos ejemplos significativos:

...los horribles días de Enero que llenaron de cadáveres asesinados la calzada de Jesús del Monte y las calles de Jesús María y los que mi madre atravesó para buscarme, y pasando a su lado las balas, y cayendo a su lado los muertos... Era mi madre: fue a buscarme en medio de la gente herida, y las calles cruzadas a balazos, y sobre su cabeza misma clavadas las balas que disparaban a una mujer, allí en el lugar aquel donde su inmenso amor pensó encontrarme. [1875] (I, 62).

El enemigo brutal
Nos pone fuego a la casa:
El sable la calle arrasa
A la luna tropical.
Pocos salieron ilesos
Del sable del español:
La calle, al salir el sol,
Era un reguero de sesos.
Pasa, entre balas, un coche:
Entran, llorando a una muerta:
Llama una mano a la puerta
En lo negro de la noche
No hay bala que no taladre
El portón: y la mujer
Que llama, me ha dado el ser:
Me viene a buscar mi madre.
(II, 1359)

El hombre íntimo está muerto y fuera de toda resurrección, que sería el hogar franco y para mí imposible, adonde está la única dicha humana, o la raíz de todas las dichas. Pero el hombre vigilante y compasivo está aún vivo en mí, como un esqueleto que se hubiese salido de su sepultura; y sé que no le esperan más que combates y dolores en la contienda de los hombres... [1894] (II, 1802).

Yo tengo un amigo muerto
que suele venirme a ver:
Mi amigo se sienta, y canta:
Canta en voz que ha de doler...
"El corazón es un loco
"Que no sabe de un color:
"O es su amor de dos colores,
"O dice que no es amor...
"Corazón que lleva rota
"El ancla fiel del hogar,
"Va como barca perdida,
"Que no sabe a dónde va".
En cuanto llega a esta angustia
Rompe el muerto a maldecir:
Le amanso el cráneo: lo acuesto:
Acuesto el muerto a dormir.
(II, 1354)

En mí hay una especie de asesinado, y no diré yo quién sea el asesino. [1883] (II, 1806).

Yo que vivo, aunque me he muerto,
to,...
(II, 1358)

"...yo no hablo de mis penas personales, porque aunque me han dado la puñalada de muerte, no pienso en ellas. ...Lo que casi me ha sacado la tierra de los pies es el peligro en que veo a mi tierra..." [1889] (II, 890).

He visto vivir a un hombre
Con el puñal al costado,
Sin decir jamás el nombre
De aquella que lo ha matado

(II, 1315)⁴

¡Penas! ¿Quién osa decir
Que tengo yo penas? Luego,
Después del rayo, y del fuego,
Tendré tiempo de sufrir.

(II, 1360)

Todo tiene la entraña fea y sangrienta: es fango en las artesas el oro que el artista talla luego sus joyas maravillosas; de lo fétido de la vida saca almíbar la fruta y colores la flor; nace el hombre del dolor y la tiniebla del seno maternal... [1891] (I, 702).

Todo es hermoso y constante,
Todo es música y razón.
Y todo, como el diamante,
Antes que luz es carbón.⁵

(II, 1351)

Otros lamenten la muerte necesaria: yo creo en ella como la almohada y la levadura, y el triunfo de la vida... La amapola roja y más leve crece sobre las tumbas desatendidas. El árbol que da mejor fruta es el que tiene debajo un muerto. [1891] (I, 37-38).

Yo sé que el necio se entierra
Con gran lujo y con gran llanto,
Y que no hay fruta en la tierra
Como la del camposanto.

(II, 1352)

¡Allá está, [Cuba] herida en la frente, herida en el corazón, presidiendo, atada a la silla de tortura, el banquete adonde las bocamangas de galón de oro ponen el vino del veneno en los labios de los hijos que se han olvidado de sus padres! ¡Y el padre murió cara a cara al alférez, y el hijo va, de brazos con el alférez, a podrirse a la orgía! [1891] (I, 706).

Por la tumba del cortijo
Donde está el padre enterrado,
Pasa el hijo, de soldado
Del invasor: pasa el hijo.
El padre, un bravo en la guerra,
Envuelto en su pabellón
Alzase: y de un bofetón
Lo tiende, muerto, por tierra.

(II, 1359)

Dicen que beben tus hijos
Su propia sangre en las copas

⁴ Para el motivo del puñal recuérdese también la composición XXXV.

⁵ En los *Versos libres* había expresado así esta idea:

Naturaleza, siempre viva; el mundo
De minotauro yendo a mariposa. (II, 1386).

Venenosas de sus dueños!
 ... ¡Que comen
 Juntos el pan del oprobio,
 En la mesa ensangrentada!
 (II, 1363)

¡...el hijo que tengo, si me le falla a su país, o me lo engaña u oscurece, ni es mi hijo, ni lo defiendo contra mi patria. [1894] (I, 220).

Para modelo de un dios
 El pintor lo envió a pedir:
 ¡Para eso no! ¡para ir,
 Patria, a servirte los dos!...
 Vamos, pues, hijo viril:
 Vamos los dos: si yo muero,
 Me besas: si tú... ¡prefiero
 Verte muerto a verte vil!
 (II, 1360)

Si en fragmentos como los anteriores se advierte, en forma más o menos acentuada, un indudable paralelismo de ideas, imágenes o temas, no siempre puede verse en ellos ejemplos de evolución, y culminación, de un tema poético. Los más son casos de honda reacción emotiva expresada primero en prosa y luego en verso, o viceversa. Aunque hay también recuento de lo vivido o sentido. Pero en otras ocasiones semejantes correspondencias parecen ser la elaboración de una idea que llega, finalmente al verso. Con aquella angustia tan suya por las impurezas y sordideces que se veía obligado a presenciar y a sufrir le escribía Martí a Manuel Mercado en 1886:

Yo estoy, mire que así me siento, como una cierva acorralada por los cazadores en el último hueco de la caverna. Si no cae sobre mi alma algún gran quehacer que me la ocupe y redima, y alguna gran lluvia de amor, yo me veo por dentro, y sé que muero. (II, 862).

El mismo año añadía:

Mi consulado, que me venía ayudando, se me acaba el mes próximo. Si no me saca V. por sobre su cabeza en esto de los diarios, tendré de nuevo —sin que nadie, eso sí, note mi desfallecimiento— que acudir a una colocación vulgar de comercio, de muchas horas y retribución mezquina, a donde vuelva mi vida a lo que ha sido en estos tiempos últimos, avena de pesebre, a que se la coman los caballos. Lo que me entristece no es sino que en esa profesión,

como acá se ejerce, y en la condición ruin de empleado menor en que tendría yo que volver a ejercerla, cada detalle ¿por qué no decirlo? me subleva y aturde, y vivo como acorralado y apaleado, y la brutalidad, deshonestidad y sordidez que veo a mi alrededor y de que tengo que ser instrumento me imponen, —creo que ya se lo he dicho a V. porque es verdad— como una cierva, despedazada por las mordidas de los perros, que se refugia para morir en el último tronco. ...Trabaje por mí, que esta alma mía no se ha hecho para extinguirse tan a oscuras y por tan pobres razones. (II, 864-865).

Ignorado por el materialismo y la incomprensión que lo rodean la imagen tenaz de la cierva acorralada se combina aquí con la agonía creciente de pasar por la vida sin hacer obra grande. En cuanto al tema inicial, de la prosa íntima salta a la pública. Y un año más tarde, en artículo para *La Nación*, se expresaría así:

El alma, es verdad, va por la vida como en la cacería la cierva acorralada, sin tiempo para despuntar los retoños jugosos, o aspirar el aire vivífico, o aquietar la sed en aquel arroyuelo del bosque... En cuanto el alma asoma, un escopetazo la echa abajo: para vivir, hay que esconderla donde no nos la sospechen, y en las horas de soledad, en las horas de lujo, sacarla a la luz tenue, como el relicario que guarda la efigie de la mujer querida, y llorar sobre ella, acariciarle la cabellera pegada a las sienes, aquietarle la mirada ansiosa, y decirle con la voz de los desesperados: "¿cuándo acabaremos, oh alma?" (I, 1016).

En todo esto está ya como madura, con la emoción hecha palabra, la materia poética. Al verso llega, lógicamente, en expresión estilizada y precisa:

Yo sé de un gamo aterrado
Que vuelve al redil, y expira,—
Y de un corazón cansado
Que muere oscuro y sin ira. (II, 1352)⁶

⁶ La oscuridad del talento desconocido, obligado a menesteres ruines, es en Martí tema frecuente y halla también forma en la poesía XXIV. Tanto éste como el de la cierva acorralada aparecen con frecuencia en los *Versos libres*. Recuérdense, entre otras, las composiciones tituladas "Media Noche", "Homagño", "Aguila blanca" y "A los espacios".

¡Cuánto dolorido vivir, y pensar, tras esa pequeñez de cuatro versos!

Semejante itinerario puede trazarse en cuanto al panteísmo, a veces cristiano, del autor. En su artículo sobre "Emerson" (1882) surge en prosa de homenaje emocionado:

Para él no hay cirios como los astros, ni altares como los montes, ni predicadores como las noches palpitantes y profundas. (I, 1056).

Dos años después repite conceptos semejantes sobre el poeta y orador uruguayo Juan Carlos Gómez:

Para él no hubo más ejemplo digno de ver de rodillas al hombre que la Naturaleza; y vivió comido de sueños del Cielo y amores humanos. (II, 38).

Y en 1887 reaparece en su comprensivo estudio de Walt Whitman:

Mide las religiones sin ira; pero cree que la religión perfecta está en la Naturaleza. La religión y la vida están en la Naturaleza. (I, 1139).

De idéntico molde ideológico sale esta brillante descripción del templo de la naturaleza:

Busca el obispo de España
Pilares para su altar;
¡En mi templo, en la montaña,
El álamo es el pilar!
Y la alfombra es puro helecho,
Y los muros abedul,
Y la luz viene del techo,
Del techo de cielo azul.

.....

Brillan las grandes molduras
Al fuego de la mañana,
Que tiñe las colgaduras
De rosa, violeta y grana.

.....

¡Díganle al obispo ciego,
al viejo abispo de España
Que venga, que venga luego,
A mi templo, a la montaña! (II, 1352)

Semejante panteísmo representa en esta poesía una porción notable de su sentido general de identificación con los aspectos más puros, menos adulterados, del universo. Pero en la siguiente, limitado su sentido de pureza al tema del amor, aparece en la delicada expresión de la mujer ideal, refinada y sensible, que evoca el poeta:

"Nunca más altos he visto
Estos nobles robledales:
Aquí debe estar el Cristo,
Porque están las catedrales".
"Ya sé dónde ha de venir
Mi niña a la comunión;
De blanco la he de vestir
Con un gran sombrero alón". (II, 1353)⁷

De las composiciones que aparecen en los *Versos sencillos* ninguna posee acaso un mayor caudal aclarativo, o simplemente paralelo, en prosa, que "los hombres de mármol" (XLV). En estilo muy similar al con frecuencia alucinado de los *Versos libres*, se utiliza el tema de estatuas que reaccionan con ira ante quienes insinúan la muerte del espíritu heroico:

Sueño con claustros de mármol
Donde en silencio divino

⁷ Los antecedentes más lejanos de estas composiciones están probablemente en las enseñanzas del gran maestro de Martí, Rafael Mendive, cuya "Oración de la tarde", de 1854, ofrece interesantes semejanzas:

Alcemos nuestro templo en la montaña,
Teniendo por techumbre el ancho cielo,
Por luz la estrella, por alfombra el suelo,
Y un árbol por altar.
El ámbar de la flor será el incienso,
Y el suspiro del viento en lejanía
La plegaria de paz que a Dios envía
Contrito corazón.
Del órgano sagrado el grave coro
La música será de los torrentes,
Y el canto de las aves inocentes
La mística oración.

Poesías de D. Rafael Mendive, Madrid, M. Rivadeneyra, 1860, 70.

Los héroes, de pie, reposan:

.....
... ¡Dicen,
Oh mármol, mármol dormido,
Que ya se ha muerto tu raza!"
Echame en tierra de un bote
El héroe que abrazo: me ase
Del cuello: barre la tierra
Con mi cabeza: levanta
El brazo, ¡el brazo le luce
Lo mismo que un sol!: resuena
La piedra: buscan el cinto
Las manos blancas: del soclo
Saltan los hombre de mármol! (II, 1362-1363)

Aunque fácilmente puede captarse el sentido general del poema es muy probable que con frecuencia escape el más personal que le da la expresión clave "hombres de mármol". Y con ello toda la realidad, la emoción y la angustia patrióticas que dan origen a la composición. Es decir, su más cabal sentido poético. El ritmo entrecortado, expresivo del ansia, la pasión y el miedo que crean esos versos es, sin duda, parte muy fundamental de su sentido y emotividad; y tanto el uno como la otra provienen, precisamente, de la profunda significación humana e histórica que para el poeta tiene la imagen original.

En la obra de Martí es siempre bien evidente la importancia del culto heroico para la supervivencia de toda nacionalidad. "Honrar héroes, los hace", (I, 1523) había dicho, y también: "Se afirma un pueblo que honra a sus héroes". (II, 43) Para la Cuba de entonces, nacionalidad aún no devenida estado, pero con la urgencia irrefrenable de su evolución hacia esa meta, la necesidad de tal culto adquiere proporciones dramáticas, incrementadas por indiferencias, rivalidades y ambiciones inconfesables. El poeta, visión, ejemplo y prédica, no puede ser sino una llama enhiesta de agonía y deber. Sin tregua actúa, habla y escribe. Por eso los varios y dispersos elementos que crean la imagen y la idea de los "hombres de mármol" se pueden encontrar con significativa frecuencia por la época en que van a concebirse, y aparecer, los *Versos sencillos*, entre los años 1888 y 1892.

El vocablo "mármol" lo usa Martí algunas veces como

sinónimo de riqueza y posición social; por lo que refiriéndose a los iniciadores de la Guerra de los Diez Años (1868-1878) —terratenientes y hombres adinerados en su mayoría— lo emplea en más de una ocasión:

...a los lindoros que desdeñan hoy esta revolución santa cuyos guías y mártires primeros fueron hombres nacidos en el mármol y seda de la fortuna... [1891] (I, 705).
¡Uno es, pues, en los que pisan el mármol y los que pisan el tablado, aquel espíritu de redención... que... se exhaló... de la carne mortal de nuestros padres! [1892] (I, 547).

Esas raíces semánticas tiene la expresión central de la composición que estudiamos; pero hay formas de mayor elaboración que están, temática y poéticamente, más cercanas. Recordemos las siguientes:⁸

...los héroes del 10 de Octubre...

¡Oh, sí! aquellos tiempos eran maravillosos. Ahora les tiran piedras los pedantes, y los enanos vestidos de papel se suben sobre los cadáveres de los héroes, para excomulgar a los que están continuando su obra. ¡De un revés de las sombras irritadas se vendrán abajo, si se les quieren oponer, los que tienen por única hueste las huestes de las sombras... [1889] (I, 370).

Otros llegarán sin temor a la pira donde humean, como citando con la hecatombe, nuestros héroes: yo tiemblo avergonzado: tiemblo de admiración, de pesar y de impaciencia. Me parece que veo cruzar, pasando lista, una sombra colérica y sublime, la sombra de la estrella en el sombrero; y mi deber, mientras me queden pies, el deber de todos nosotros, mientras nos queden pies, es ponernos en pie, y decir: "¡presente!" [1890] (I, 376).

Y es lo primero este año, porque ha pasado por el aire una que otra ave de noche, proclamar que nunca fue tan vehemente ni tan tierno en nuestras almas el culto de la Revolución... ¡Ah, los días buenos...! ¡ya me parece ver brillar el sol sobre las estatuas de los héroes, y sobre el pórtico de palmas de mármol! [1891] (I, 384-289).

⁸ Los párrafos citados se han tomado de discusiones conmemorativas de la Guerra de los Diez Años.

Tales son los ingredientes y hasta la trabazón de ideas del poema XLV. Si la imagen central, o su expresión más sintética, no se halla presente, había salido ya, sin embargo, de la pluma de Martí, antes de que pronunciara los discursos anteriores. En 1888, en artículo titulado "Céspedes y Agramonte", se encuentra, al final de un párrafo sobre el primero, en los términos siguientes: "En tanto, ¡sé bendito, hombre de mármol!" (I, 516) Y su forma definitiva estará representada por una dedicatoria cuya fecha desconocemos, pero que consideramos posterior, en la que la idea, ya ampliada como en el poema, encierra a todos los héroes de la Guerra Grande. Dice así: "A Fernando López de Queralta, que peleó con los hombres de mármol. Su amigo envidioso. José Martí."⁹

Sin el conocimiento de las citas que preceden no es posible captar toda la emoción patriótica, toda la angustia cívica que inspiran al autor. Contra timoratos y desleales, para hombres de frente alta y espíritu decidido se escribió el poema.

¿Es que Martí trata o madura sus imágenes en la prosa antes de llevarlos al verso? Temeridad sería una respuesta afirmativa al respecto cuando los fragmentos citados en este trabajo no confirman tal cosa. Aunque con frecuencia el tópico metafórico surge en la prosa oratoria o epistolar, no es siempre así. Ni, por otra parte, el verso es invariablemente, el fin de la jornada. Para el lírico insomne que había en Martí el proceso de la creación poética no podía ser sino obra incesante de creación o recreación. Y el medio de expresión literaria, si no completamente indiferente, había de resultar al menos bastante secundario. Sí puede hablarse de temas e imágenes favoritos, o relacionados con ciertas experiencias emocionales, que el escritor trabaja y renueva a cada recurrencia de su estímulo. De ahí ese paralelismo, ese trasiego como de vasos comunicantes, entre prosa y verso. Lo que igualmente queda como hecho incontrovertible es la intensidad y claridad poco usual con que su obra toda, y en particular su producción poética, va surgiendo como resonancia lírica de la existencia cotidiana. En Martí, más que en otro autor alguno, la poesía es constante autobio-

⁹ "Una carta de Néstor Carbonell a Lizaso", *El mundo* (La Habana), septiembre 13, 1949. López de Queralta fue veterano de la Guerra de los Diez Años.

grafía espiritual que, paradójicamente, se abraza más a la vida cotidiana a medida que el hombre se aproxima más a la muerte. Hay en ella una evidente urgencia de confesión personalísima que se acentúa y diafaniza con los años. De modo que el torrente de visiones singulares, tumultuosas, de la juventud, desemboca al fin en los *Versos sencillos*, remanso como de síntesis y recuento de grandes dolores y grandes esperanzas.

OTTO OLIVERA
Syracuse University

Tributo a Mariano Latorre

El 10 de noviembre de 1955 dejó de existir en Santiago de Chile, don Mariano Latorre Court, víctima de una antigua afección cardíaca que le había mantenido recluido en reposo en su hogar. La noticia del deceso causó consternación en la docencia y en los círculos culturales que habían venido admirando al notable prosista chileno a través de su continuada obra literaria. Instituciones como el PEN Club, la Sociedad de Escritores, el Círculo de Periodistas, la Sociedad Nacional de Profesores, el Sindicato de Escritores, la Sociedad de Autores Teatrales, la Agrupación de Intelectuales, la Sociedad del Libro Americano, así como el Consejo de Profesores del Liceo Valentín Letelier se reunieron extraordinariamente para dejar constancia del pesar que sentían por la desaparición del estimado escritor y maestro. La Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, al conocer el fallecimiento del ex catedrático y director del Instituto Pedagógico, dispuso el traslado del extinto a la Casa Central Universitaria y designó a su decano, señor Eugenio Pereira Salas, para despedirlo antes de que el cortejo partiera al cementerio, y al director del Instituto Pedagógico, don Egidio Orellana, para usar de la palabra en los actos de sepultación. El Ministro de Educación, señor Tobías Barros, acompañado del subsecretario, señor René del Villar, presentó las condolencias oficiales del Gobierno a la familia y a la Universidad de Chile.

La personalidad de don Mariano Latorre Court bien se merecía estos honores y demostraciones de pesar por su destacada actuación como educador, crítico, ensayista y novelista del campo chileno.

Nacido el 4 de enero de 1886 en Cobquecura, provincia del Maule, pasó los primeros años de su infancia en su pueblo natal, donde la ocupación principal de los habitantes es la pesca, y en las inmediaciones maulinas donde abundan los huasos chilenos.

Es posible que sus primeras impresiones de niño, al observar la vida de los pescadores y marineros, se hubiesen grabado en su mente para siempre. Así pues, se explica su admiración profunda por el campo, el puerto y la cordillera de nuestra nación.¹

Sus padres, él de origen vasco, La Torre, y ella de ascendencia francesa, le enviaron a cursar humanidades en los Liceos de Valparaíso y de Talca y luego a estudiar leyes en la Universidad de Chile. Finalmente ingresó al Instituto Pedagógico, donde en 1926 obtuvo su título de profesor de castellano.

De esta etapa de la vida de don Mariano, la escritora argentina Julia García Games nos ha dejado una simpática estampa:

Mariano es hijo de su esfuerzo. Su padre lo hubiera querido abogado, la vida lo hizo maestro y literato. Su espíritu demasiado volandero, no podía concentrarse sobre la abstracción de los códigos o penetrar las consideraciones constitucionales o administrativas. Durante las clases escribía prosas líricas o se apasionaba por la lectura de los discípulos de Zola, que por esos años era la escuela de los novelistas. Buscaba con especial deleite la lectura de Daudet y de Maupassant, y dominado por el entusiasmo, trazaba a su vez las líneas de algunos cuentos y de varias novelas.²

La muerte de su padre lo obligó a enfrentarse con la dura realidad de la vida teniendo que dejar sus divagaciones para buscar un medio apropiado que le permitiera subsistir y cultivarse a la vez. Un condiscípulo suyo, Enrique Escala,

¹ Mariano Latorre, *Vida y obra — Bibliografía — Autología*. New York, Hispanic Institute in the United States, 1944, pág. 11. (Trabajo firmado por Magda Arce).

² Julia García Games, *Cómo los he visto yo*, Santiago de Chile, Nascimento, 1930, pág. 131.

es quien entonces le sugiere que se dedique a la pedagogía agregando con la sinceridad propia de un amigo:

No es una carrera muy consoladora pero está de acuerdo con su temperamento. Tengo la seguridad que hará de usted un excelente profesor de literatura.

El mismo, ha escrito Latorre, me presentó a don Enrique Rivera, vice-rector, entonces del Instituto Nacional. Dos días después era su ayudante, en la pequeña oficina del viejo liceo tradicional. Nuestra amistad no se trizó, a pesar de que el ayudante no ayudaba mucho en las funciones burocráticas y gastaba, según la expresión de don Enrique Rivera, el papel de la oficina, en novelas de problemático valor.³

En su carrera administrativa fue inspector, bibliotecario y maestro de Liceo sirviendo desde 1928 hasta 1949, año en que se jubiló en las cátedras de literatura hispanoamericana y chilena en el Instituto Pedagógico, plantel del cual llegó a ser director. Es de anotar que Latorre reemplaza a don Carlos Mondaca en el desempeño de su cátedra, siendo todavía estudiante y que su nombramiento en propiedad se cursa años después. Al comentar la publicación de *Chilenos del mar*, don Augusto Santelices, por aquellos años alumno de Latorre, hace una vívida pintura del joven maestro:

Mariano Latorre, alto, balanceándose como un más-til, llegaba siempre apresurado; arriba una mano sujetando los libros bajo el brazo, y la otra retorciendo implacablemente los bigotes color pelo de choclo; abajo las piernas, alejándose hacia los lados y hacia adelante, en unas zancadas, transversales, tragaleguas. Nosotros teníamos la idea de que estaban celosas o divorciadas entre sí, acaso por una cuestión de pantalones, y esta idea se hizo evidencia, cuando un día, al encaramarse una sobre la otra, advertimos que vestía cada una por su cuenta, es decir, llevaba calcetines de distinto color.⁴

Sus labores docentes en el Instituto Pedagógico y en el Liceo Valentín Letelier sólo se vieron interrumpidas cuando, re-

³ *Ibid.*, pág. 132.

⁴ Augusto Santelices, Sobre: *Chilenos del mar*, *El Mercurio* (Santiago de Chile), 10 de noviembre de 1929.

conociendo sus cualidades de maestro, otros planteles educacionales lo invitaron a dictar cursos. En 1936 el gobierno del Perú lo lleva a la Universidad de San Marcos, en 1938 viaja a Colombia para asistir a los actos conmemorativos del Cuarto Centenario de Bogotá, como huésped oficial del Gobierno para difundir los méritos de los autores chilenos ya consagrados y en 1942 la Universidad de Buenos Aires lo invita con igual propósito a sus prestigiosas aulas. En 1943 dicta un ciclo de conferencias en Bolivia y en 1946 es designado Decano de la Facultad de Filosofía y Educación, cargo que desempeñó hasta asumir la dirección del Instituto Pedagógico. Al jubilarse en 1949, el Gobierno de Chile utilizó los valiosos servicios del señor Latorre designándolo Adicto Cultural en España. Aparte de los honores ya anotados, era miembro académico de la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile y académico honorario de la Real Academia Española.

La obra literaria de don Mariano Latorre y su labor como crítico y ensayista es demasiado extensa para limitarla al reducido espacio de un artículo.⁵ Omitiendo muchos títulos de interés así como las innumerables ediciones que se han hecho de sus creaciones, se podrían destacar las siguientes:

Cuentos del Maule (1912), *Cuna de cóndores* (1918), *Zurzulita* (1920), *Ully y otras novelas del sur* (1923), *Sus mejores cuentos* (1925), *Collares* (1927), *La confesión de Tognina* (1927), *Chilenos del mar* (1929), *Hombres en la selva* (1933), *On Panta* (1935), *Hombres y zorros* (1937), *Mapu* (1942), *El choroy de oro* (1946), *Viento de mallines* (1947), *Chile, país de rincones* (1947), *El caracol* (1952), *La isla de los pájaros* (1955).

Entre sus estudios de crítica literaria sobresalen *El pueblo chileno en las novelas de Blest Gana; Ercilla, aventurero de la conquista; Bret Harte y el criollismo; Estudio sobre el teatro chileno* y en especial *La literatura de Chile*, publicada por la

⁵ Véase: Magda Arce y Sidonia C. Rosenbaum, *Mariano Latorre: Bibliografía* (estudio que forma parte de la obra consignada en la nota 1; contiene un inventario de las composiciones del autor y de la crítica de su obra hasta el año 1943 aproximadamente).

Homero Castillo, *Constantes bibliográficas en los cuentos de Mariano Latorre Court, Symposium*, Spring, 1955, Vol. IX, I, 126-132.

Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (1941).

En 1936 el señor Latorre obtuvo el Premio Municipal de Novela, en 1937 el Premio Atenea y en 1944 fue agraciado con el Premio Nacional de Literatura, el galardón máximo que Chile confiere a sus escritores.

Los funerales del padre del criollismo chileno tuvieron el poder de congregar ante su tumba lo más selecto de la intelectualidad chilena, ansiosa de rendirle un homenaje de elogio y reconocimiento. Haciéndose eco de las palabras proféticas que Omer Emeth estampara en el prólogo de *Cuna de cóndores*, "en mi concepto, Mariano Latorre es un escritor para quien Chile existe verdaderamente", los escritores rivalizaron en destacar los altos quilates de la chilenidad que respiran las páginas de don Mariano.

A nombre del Gobierno, el señor Miguel Angel Vega, Director General de Educación Secundaria, expresó su gratitud y admiración a uno de los más esclarecidos maestros, que honró la docencia chilena y, al mismo tiempo, al escritor que con su pluma exaltó las bellezas de la tierra patria. Al referirse a la obra creadora de Latorre dijo:

La crítica literaria chilena advirtió oportunamente el significado trascendental que traía la prosa de don Mariano Latorre. El incorporó a nuestra literatura la flora y la fauna como realidad viva, describiendo con delectación de artista, desde la mancha de color de nuestros pájaros, hasta las hebras más finas de los líquenes de nuestros bosques. El roturó nuevos surcos en la literatura nacional, señalando el camino del criollismo en el que más tarde lo acompañaron con devoción novelistas y cuentistas de alta alcurnia.

Mariano Latorre pervivirá sin duda en el alma de sus múltiples personajes novelescos y con mayor intensidad en el alma de los que fueron sus alumnos. Será muy difícil olvidar al charlador ameno, incisivo a veces, pero siempre bien intencionado, el gracejo de su palabra y la bonhomía de su espíritu que acaso por haber vivido intensamente comprendió mejor las zozobras e ideales de la juventud.⁶

⁶ Solemne manifestación de pesar constituyeron los funerales del escritor Mariano Latorre C., *El Mercurio* (Santiago de Chile), 12 de noviembre de 1955.

En representación de la Sociedad de Escritores, el conocido novelista Manuel Rojas, se refirió a la vida de Latorre como "una existencia dedicada a una absorbente y exigente pasión espiritual: la literatura, una pasión que empezó en su adolescencia y duró hasta el instante mismo de su muerte". Analizó el significado de la pasión por la literatura, cuya retribución viene después de la muerte, el eterno recuerdo o el eterno olvido. A Mariano no le importó nunca. Hay apasionados por la pasión misma y apasionados por lo que puede traer la pasión. Creemos que Latorre fue de los primeros. "Déjame amarte, y después de mi muerte, haz de mí lo que quieras".

La nota más sobresaliente de las despedidas postreras al colega y amigo, la puso el destacado poeta chileno Pablo Neruda leyendo un poema en prosa cuya hermosura constituye un documento literario que no debe pasar ignorado y que por ello reproducimos en su totalidad:

Este día frío en medio del verano es como su partida, como su desaparición repentina, en medio del regocijo multiplicado de su obra.

Quiero dedicarle un vuelo del queltehue junto al agua, sus gritos agoreros y su plumaje blanco y negro levantándose de pronto como un abanico enlutado.

Voy a dedicarle una queja de pidenes y la mancha mojada, como sangre en el pecho, de todas las loicas de Chile.

Voy a dedicarle una espuela de guaso, con rocío matutino, de algún jinete que sale de viaje en la madrugada por las riberas del Maule y su fragancia.

Voy a dedicarle, levantándola en su honor, la copa de vino de la patria, colmada por las esencias que él describió y gozó.

Vengo a dejarle un rosario amarillo de topatopas, flores de las quebradas, flores salvajes y puras. Pero él también se merece el susurro secreto de los maitenes tutelares y la fronda de la araucana. El, más que nadie es digno de nuestra flora y su verdadera corona está desde hoy en los montes de la Araucanía, tejida con boldos, arrayanes, copihues y laureles.

Una tonada de vendimias lo acompaña y muchas trenzas de nuestras muchachas silvestres, en los corredores y bajo los aleros, a la luz del estío o de la lluvia.

Y esa cinta tricolor que se anuda al cuello de las gui-

tarras, al hilo de las tonadas, está aquí, ciñe como una guirnalda su cuerpo y lo despide.

Oímos junto a él los pasos de labriegos y de pampinos, de mineros y de pescadores, de los que trabajan, rastrean, socavan, fecundan nuestra tierra dura.

A estas horas está cuajando el cereal y en algún tiempo más los trigales maduros moverán sus olas amarillas en honor del ausente.

De Victoria al sur, hasta las islas verdes, en campos y caseríos, en chozas y caminos, no estará con nosotros, lo echaremos de menos. Las goletas volarán sobre las aguas, cargadas con sus frutos marinos, pero ya Mariano no navegará entre las islas.

El amó las tierras y las aguas de Chile, las conquistó con paciencia, con sabiduría y con amor, las selló con sus palabras y con sus ojos azules.

En nuestras Américas, el gobernante, de un clima a otro, no hace sino entregar las riquezas originales. El escritor, acompañando la lucha de los pueblos, defiende y preserva las herencias. Se buscará más tarde si nuestras costumbres y nuestros trajes, nuestras canciones y nuestras guitarras, han sido sacrificados, si ha desaparecido el tesoro que resguardaron hombres como Mariano Latorre, irreductibles en su canto nacional.

Iremos a buscar en la enramada de sus libros, acudiremos a sus páginas preciosas a conocer y defender lo nuestro.

Los clásicos los produce la tierra, o, más bien, la alianza entre sus libros y la tierra, y tal vez hemos vivido junto a nuestro primer clásico Mariano Latorre, sin estimar en lo que tendrá de permanente su fidelidad al mandato de la tierra. Los hombres olvidados, las herramientas y los pájaros, el lenguaje y las fatigas, los animales y las fiestas, seguirán viviendo en la frescura de sus libros.

Su corazón fue una nave de madera olorosa, salida de los bosques del Maule, bien construida y martillada en los astilleros de la desembocadura y en su viaje por el océano seguirá llevando la fuerza, la flor y la poesía de la patria.⁷

Abundante fue también la cantidad de artículos que entregó la prensa chilena a sus lectores. Por encima de los bandos políticos más diametralmente opuestos, los diarios y revis-

⁷ Publicado en *El Correo de Valdivia* (Valdivia, Chile), 20 de noviembre de 1955.

tas, se unieron para rendir un tributo de admiración a don Mariano Latorre. Plumas de reconocido prestigio, Luis Alberto Sánchez, Joaquín Edwards Bello, Hernán Díaz Arrieta (Alone), Manuel Vega, Antonio R. Romera y muchos otros,⁸ se han sumado con interesantes artículos, ensayos y estudios a la ya abundante bibliografía que ha venido estudiando diversos aspectos de la producción de Latorre o procurando elaborar una síntesis interpretativa de lo más distintivo, constante y trascendente del criollismo de Chile en la forma que lo cultivara su más preclaro exponente. De los muchos trozos que pudiéramos seleccionar como muestras de los tributos de la prensa, nos tientan los escritos por Luis Alberto Sánchez en el *Zig-Zag* y por Joaquín Edwards Bello en *La Nación*.

El primero de ellos, sin poder eludir la nota sentimental que a todos los intelectuales comunicó el fallecimiento del autor de *On Panta* y que se traduce en pintorescos recuerdos y anécdotas, se orienta esforzadamente a sintetizar en breves trazos lo esencial de los relatos de Latorre. Sánchez insiste en conceptos por él ya expresados: Latorre es uno de esos escritores a quienes se debe juzgar en perspectiva. La realidad con que se encarnizó se halla demasiado a la mano. Su procedimiento de la más pura cepa naturalista lindaba con lo judicial.

⁸ Algunas de las publicaciones más importantes aparecidas en Santiago con motivo de la muerte de don Mariano Latorre son las siguientes: *Falleció en Santiago el conocido escritor don Mariano Latorre*, *El Mercurio*, 11 de noviembre de 1955; A. R. R. (Antonio R. Romera), *Mariano Latorre*, *El Mercurio*, 11 de noviembre de 1955; *Falleció el escritor don Mariano Latorre*, *El Diario Ilustrado*, 11 de noviembre de 1955; L. G., *Poncho negro por Mariano Latorre*, *El Diario Ilustrado*, 11 de noviembre de 1955; M. V. (Manuel Vega), *Mariano Latorre, novelista de Chile*, *El Diario Ilustrado*, 11 de noviembre de 1955; *Mariano Latorre, novelista del campo chileno, falleció ayer*, *La Nación*, 11 de noviembre de 1955; B. (Joaquín Edwards Bello), *Notas del Día. Adiós a Mariano*, *La Nación*, 11 de noviembre de 1955; *Solemne manifestación de pesar constituyeron los funerales del escritor don Mariano Latorre C.*, *El Mercurio*, 12 de noviembre de 1955; *D. Mariano Latorre se despidió escribiendo. Entregó leyenda de Chiloé*, *Ercilla*, 15 de noviembre de 1955; *El paisaje chileno enmudeció con la muerte de Mariano Latorre; era el padre del criollismo*, *Vea*, 16 de noviembre de 1955; Alone (Hernán Díaz Arrieta), *Los libros*, sobre: *La isla de los pájaros*, *Zig-Zag*, 19 de noviembre de 1955; Luis Alberto Sánchez, *Mariano Latorre*, *Zig-Zag*, 26 de noviembre de 1955; *Mariano Latorre*, *Atenea* (Concepción, Chile), 1955, XXXII, Nov. 365-366, págs. 7-11 y 164-165.

Así se lo han dicho y así se han burlado y así lo han elogiado. Como era poco sentimental, sus relaciones destilan hechos. Los hechos requieren una doble realidad: la externa y la interna. Luis Alberto Sánchez ya le había dicho esto mismo a Latorre al prologar en 1935 la primera edición de *On Panta* y referirse al cuento *Los aguiluchos*. Es decir, Sánchez cree que los hechos son lo que parecen y lo que realmente son: la realidad y su eco:

Latorre a menudo prefería la externa, la apariencia, el eco, pero la interpretaba tan acertadamente, la conocía tan a maravilla, y se estaba consagrandose con tanta eficacia a la expresión cabal, pulquérrima, marmórea, que, dentro de un estilo sombrío, castigado y hasta a ratos asmático, ofrecía cuadritos admirables que no se olvidarán y que, ahí la clave del mañana, resucitarán sin tregua ante los ojos de los venideros. De haber duda, bastaría mencionar que Latorre ha dejado discípulos y que esos discípulos no son secuaces incondicionales, sino transformadores y superadores de la fórmula original del maestro.⁹

El último tributo que se hace necesario mencionar es el de don Joaquín Edwards Bello, cronista emotivo y hasta apasionado, pero pintoresco y diestro en el manejo del estilo lingüístico que mejor se acomoda a la labor periodística a que se ha entregado en estos últimos años.¹⁰ El sentimiento que vierte en los artículos con que deleita al público de Chile desde las páginas de *La Nación* de Santiago se deja ver claramente en la crónica que hemos querido reproducir como muestra de un estilo de querer a Latorre, como persona y a Latorre, como escritor:

Esta tarde, desde el tren, venía mirando tu tierra, tu paisaje, tus cordilleras. Todo estaba alegre, lleno de luz tibia. Los pájaros, zorzaes, tencas, y diucas, volaban en alada ronda. Un rancho —¿de *On Panta*?— se derrumbaba bajo el peso de unas viejísimas y aportilladas cala-

⁹ Luis Alberto Sánchez, *Mariano Latorre*, trabajo citado en la nota 8.

¹⁰ Tal nos ha parecido la personalidad de don Joaquín Edwards Bello, al entrevistarlo en noviembre de 1955, y su estilo al seguir sus crónicas publicadas periódicamente en *La Nación* de Santiago de Chile.

minas, sujetas o aplastadas por unas grandes piedras. Unos chiquillos semidesnudos se entretenían, sumiéndose en las aguas de un canal. Todo era igual, lo mismo que todos los días, que todas estas tardes. Nada, nadie, ni las cosas animadas ni las inanimadas sabían que tú te habías muerto. Yo sí que lo sabía, lo venía sabiendo desde una hora fatal y lúgubre. Por eso me sorprendía que la naturaleza, la tuya, no estuviera vestida de luto. El tren no detenía su marcha. Es que nada se detiene, nada se puede detener. Donde una gota de agua pasa, pasa por allí el torrente. Tú mismo no te detuviste jamás en tu ansia nunca satisfecha de creación. ¿Recuerdas aquella noche de invierno en que el cuarto en que abrigamos nuestros sueños quedó lleno de humo? Cuando tú partiste, con aquel otro amigo poeta que ya tampoco es, yo cogí una pluma y un pedacito de papel. En él puse: "Se acaba de ir Mariano. Me he quedado solo en esta pieza. El cuento que nos acaba de leer me ha producido envidia. ¿Podré yo algún día llegar a escribir como él? Mariano tiene grandes pretensiones en literatura. Va a llegar lejos. Y esa fe en sí mismo. Es valiente y yo siento que soy demasiado cobarde..." Esto fue en 1908, en una fría noche de invierno. Todo nuestro yantar consistió en unas galletas de anís y una botella de vino añejo.

¿Después? ¡Ah, después vino la vida, la que tú des de hoy ya no tienes! La tuya fue una hermosa vida, en la que lograste realizar todo lo que de adolescente quisiste. No tenías interés en hablar del porvenir, porque ya lo sabías hecho a tu medida. Quisiste, trataste de poner belleza hasta donde no la había. Fuiste creador de un nuevo mundo e hiciste hablar con filosofía al labriego más cazurro. Te metiste a luchar con los cóndores, los zorros y los hombres. ¿Quién sabía antes de ti cómo era "El Choroy de Oro?" Nadie sino tú podía encontrar a "Zurzulita". Hablaste como el viento, con los pájaros y con los elementos. Hiciste de Chile lo que tú querías que fuera no lo que otros habrían querido. Por eso tu criollismo era de buena ley, sano, puro como un joven roble.

¿Por qué te fuiste tan temprano? Todavía quedaba sol para una nueva aurora. Tenías aún la paleta llena de colores y los pinceles estaban al lado de unas rosas. Yo no te podré ver, sino en plena juventud, con tu erguido y rubio mostacho de mosquetero. ¿Te acuerdas? Conviene que hablemos de estas cosas, hoy más que nunca. ¡Cómo hablabas esa tarde en "La Playa", de San Vicente, mientras el gordo Durand reía con toda la mole de su alma y

de su cuerpo. Estaba también Ricardo, ese taladrante Ricardo con quien nunca dejaste de discutir asuntos sin trascendencia. Y allí el mar, a manera del Coro griego de Esquilo. ¿Te habrás encontrado ya con el gordo Durand? Les veo a los dos, navegando por el piélago, hilvanando cuentos para entretener a las estrellas. Porque aquí como allá has de ser siempre el mismo.

Pero es preciso decirte adiós por breve tiempo. Tú solo sabes cómo te siento vivir en estos momentos en que nada debería decirse. Mientras miraba desde el tren, hace un rato, tu paisaje, tu tierra y tu cielo, hablé contigo largamente. Ya seguiremos hablando por una eternidad.¹¹

Así despidió la patria chilena a uno de sus hijos predilectos. Sus portavoces, periodistas, eruditos, poetas, novelistas, funcionarios administrativos dejaron oír su voz en el momento de la sepultación o dieron plena libertad a su pluma para que expresara su pensar o su sentir: discretamente como correspondía a la investidura de un crítico parco y objetivo en sus observaciones, emotivo y nervioso en consonancia con el estilo y modo de ser del cronista no sujeto a restricciones, sentido pero mesurado dentro de los límites de originalidad y hermosura que exige la poesía a un vate de fama. A ellos quisiéramos agregarlos los que lejos de Chile estábamos con Mariano Latorre en todos los momentos de su vida literaria, si no fuera que, con el correr del tiempo, nuestras manifestaciones bien pudiesen disonar en el concierto de elogios con que se le vio partir de su tierra querida. Lo ya dicho en otras oportunidades,¹² vaya como apéndice del homenaje de la intelectualidad chilena a uno de sus más ilustres representantes.

HOMERO CASTILLO
Northwestern University

¹¹ B. (Joaquín Edwards Bello), *Notas del día, Adiós a Mariano*, citado en la nota 8.

¹² Entre los trabajos sobre Latorre publicados recientemente en los Estados Unidos se cuentan los siguientes:

Magda Arce, *Mariano Latorre, novelista chileno contemporáneo*, *Revista Iberoamericana*, 1942, V, núm. 9, págs. 121-130; 1943, VI, núm. 12, 303-334, *Mariano Latorre*, Hispanic Institute, 1944, citado en la nota 1, contiene *Mariano Latorre: Introducción*, por Norberto Pinilla, págs. 5-9; *Mariano Latorre: Vida y Obra*, por

Magda Arce, págs. 11-43; *Mariano Latorre: Bibliografía*, por Magda Arce y Sidonia C. Rosenbaum, págs. 45-49; Antología: *Risquera vana, Domingo Persona, La muerte del Pampa Viejo, L'olor no más, Ou Benoist*, págs. 51-88. (Este tomo es tirada aparte de la *Revista Hispánica Moderna*, 1943, IX).

Homero Castillo, *Mariano Latorre, Hispania*, 1954, XXXVII, 312-316.

Homero Castillo, *Constantes bibliográficas en los cuentos de Mariano Latorre, Court, Symposium*, citado en la nota 5.

Las siguientes antologías contienen relatos de Latorre: Sturgis E. Leavitt, *Tres cuentos sudamericanos*, New York, F. S. Crofts and Company, 1935. (Contiene *El piloto Oyarzo* y *El finado Valdés*).

E. Herman Hespelt y otros autores, *An Anthology of Spanish American Literature*, New York, F. S. Crofts and Company, 1946. (Contiene en el tomo II, *El piloto Oyarzo*).

James R. Browne, *Stories of the Spanish - Speaking World*, Boston, Ginn and Company, 1951. (Contiene *Una astucia de Juan Sapo*).

José de la Cuadra

Parcialmente a causa de los desastres económicos en el Ecuador entre los años de 1918 y 1925 y deseando mejorar la situación de su triste país, un grupo de autores trató, como dice Luis Alberto Sánchez, de "crear literariamente en el ambiente feudal de la sierra ecuatoriana las mismas realidades que en los medios industriales de Europa".¹ Se podía notar en la literatura de este grupo la influencia de Manuel González Prada, José Eustasio Rivera, Alcides Arguedas, José Vasconcelos y, sobre todo, de José Carlos Mariátegui. También era evidente la de Henri Barbusse y otros muchos autores europeos.

En las novelas de este grupo casi siempre se halla una ideología política de izquierda y casi todos sus miembros incluyen en ellas aberraciones sexuales, multiplicando y acumulando los detalles naturalistas. Trataron, en muchos casos, de combinar lo que llamaron el Freudianismo y el Marxismo. Su tendencia hacia los extremos se hizo más evidente a causa de la oposición vehemente que los elementos conservadores del Ecuador les hicieron. Además del naturalismo, hicieron hincapié en un regionalismo y un simbolismo algo exagerado.

Hubo muchos novelistas en este grupo de la sierra y de la costa: Pedro Jorge Vera, Jorge Icaza, Adalberto Ortiz, Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert y otros. Pero el autor que adelantó más la nueva forma fue José de la Cuadra.

José de la Cuadra nació en 1904 y murió en 1941. Estudió en el Colegio Vicente Rocafuerte y, más tarde, llegó a ser profesor de literatura allí mismo. Asistió a la Universidad de

¹ Sánchez, Luis Alberto, *América, novela sin novelistas*, Santiago, 1940, p. 30.

Guayaquil y tomó parte en su política, llegando a ser presidente de la Federación del Sur de Estudiantes Ecuatorianos y representante del Ecuador en la Federación de Estudiantes Hispano Americanos. Fue cónsul en varios países, entre ellos el Uruguay y la Argentina. En el Ecuador llegó a tener varios puestos en el gobierno. Era abogado, aunque en esta profesión nunca tuvo mucho éxito.

Desde 1924 colaboró en dos revistas del grupo, *América y Savia*, y en ellas pueden hallarse algunos de sus primeros cuentos. En 1925 publicó dos obras de las cuales más tarde se avergonzó, *Olga Catalina* y *Perlita Lila*. Continuó escribiendo cuentos, ganando de vez en cuando premios, como por ejemplo, con *Sueño de una noche de Navidad* en 1929, bajo el pseudónimo de Orduno Zarnudio. En 1930 publicó su primera colección de cuentos, *Amor que dormía*, e incluyó en este volumen los primeros cuentos que escribió: *Madrecita falsa* (1923), *Amor que dormía* (1926), *Incomprensión* (1926) y otros. Se muestra en estos cuentos creador de caracteres e intérprete de la lucha interior.

Algunos de ellos son parecidos a los de Ilya Ehrenburg en la combinación de ironía con situaciones eróticas. Para Cuadra, la emancipación sexual era parte del rechazo de los valores antiguos de la burguesía.

En las obras que publicó después Cuadra continuó formando sus tramas basándose en las interpretaciones contemporáneas de la psicología anormal, pero trató más deliberadamente de hallar alguna correspondencia entre las ideas que estaba comunicando y la manera de su presentación. Así, se apoyó más en detalles naturalistas y, puesto que su práctica había sido en el Derecho, dio énfasis a los crímenes sexuales. Su conocimiento de los criminales le ayudó a retratar violencias de varios tipos; mostró su interés intenso en tipos anormales y analizó su psicología con una gran sutileza. Además, continuó insistiendo en los derechos de los pobres contra los que él consideró opresores.

En *Repisas*, 1931, obra dispuesta en cuatro divisiones, usa una variedad de técnicas. Algunos de sus cuentos se basan en un solo incidente de poca duración; otros duran semanas o aun años; algunos dependen de la pintura de caracteres, y otros, de

la descripción del fondo. Casi todo el libro está lleno de seducciones y contiene también una esperanza en la revolución social del futuro, por ejemplo, "Sí, pegue usted, señor empleado, en las espaldas del pueblo sufrido y aguantón; rocín suyo es ahora, pero más adelante usted caerá, caerá no, se levantará y será pueblo."²

Cuadra dice que quiere quebrar con la manera tradicional de tratar los mitos, y lo hace con violencia a causa del conservatismo abyecto del Ecuador. Construye una situación donde la miseria sigue a la miseria para darnos una representación gráfica de los horrores de situaciones de la vida actual. De todos sus cuentos, quizás, *Venganza* y *Chumbote* son los más típicos. Nos muestra las circunstancias degradantes de la vida de los ecuatorianos. El primer cuento trata de un indio que mata a su mujer encinta y después mata al tabernero que le había vendido aguardiente malo. Así, obtiene un tipo de venganza contra la sociedad que le había vuelto bruto. Chumbote, considerado tonto por su patrón, es maltratado por la patrona, la cual sospecha que Chumbote es el hijo ilegítimo de su esposo. Cuando ella muere, Chumbote obtiene una gratificación perversa al lado de su cadáver, obteniendo la venganza social por medio del insulto. La violencia de este cuento, como ejemplo de un perverso freudianismo es típica; sus obras están llenas de pesadillas sexuales que en realidad son símbolos sociales. De alguna manera Cuadra junta esto con lo que él llamaría la violación y corrupción del Ecuador. La combinación de sexo, esclavitud y tortura no cabe fácilmente dentro de los límites de un solo cuento. Otros cuentos del libro tratan de las aventuras de un alcohólico acusado falsamente de un robo (*Miedo*), de un cura que mata a un muchacho indio (*El Sacristán*), y de los amores de los montuvios y las promesas falsas de un gobierno corrompido (*El desertor*). El sentimiento del autor es muy parecido al discurso de Luis Cervantes en *Los de abajo* sobre este tema: "Un jefe de partido les prometía encantados paraísos; los enganchaba en sus filas, aprovechábase del tesoro de sus arrestos y su sangre; triunfaba; y luego, ellos, los vencedores de veras, a curar sus heridas, explotar la

² Cuadra, José de la, *Repisas*, Guayaquil, Senefelder, 1931, p. 47.

caridad extranjera con la exhibición de sus lástimas físicas.”³

Horno (1932) es simbólico del cruzamiento de indios y españoles. Es una colección de aventuras, de pasiones elementales, llenas de violencia, homicidio, crueldad y venganza, pero, a la vez, busca la reivindicación de los desgraciados del Ecuador. A pesar de esto, se halla cierta sobriedad de estilo, del cual ha dicho Torres-Rioseco: “En los cuentos montuvios de *Horno* se ha metido más adentro en la conciencia filosófica y humana del indio y ha adquirido cierto reposo, cierta condición de equilibrio de que carecía antes.”⁴

La solución de Cuadra aquí es semejante a la de los otros autores de su grupo. El nos ofrece la hermandad de los hombres y la creación de una sociedad sin clases. El ambiente político, social y económico formó a Cuadra de manera que da expresión no sólo a lo que ya existe sino también a lo que quiere efectuar. Es, sin duda, un reformador, y en sus temas destaca un simbolismo por medio del cual espera el autor evocar compasión en sus lectores. Ha examinado centenares de historias criminales y ha proyectado éstas sobre la página esperando que el lector halle en ella lo significativo. Parte de la calidad característica de Cuadra yace en su ferocidad. Los cuentos de incesto, pobreza, masturbación o muerte, por horribles que sean, exhiben una vitalidad que nace de la misma grosería, calidad de grotesco y brutalidad.

Los cuentos de *Horno* revelan de nuevo una variedad de técnicas. En algunos hay movimiento rápido, con pocos episodios que complican la presentación del tema principal. En la mayor parte, sin embargo, hay una variedad de episodios para reforzar sus opiniones de la lucha contra la injusticia ecuatoriana. Dentro de este plan hay cuentos con un desarrollo gradual con un solo clímax; otros tienen una serie; algunos revelan la acción por los discursos de los caracteres; otros dependen de los comentarios del autor, y otros usan una mezcla de narración directa y conversación.

Uno de los cuentos más largos del volumen, *Barraquera*, tienen como protagonista a una vieja que sueña con su juven-

³ *Ibid.*, p. 117.

⁴ Torres Rioseco, A., “La novela de tema indígena en el Ecuador”, *Publications in Modern Philology*, 1939, p. 234.

tud y que lucha para resolver los problemas de la vida. Cuadra retarda el movimiento, incluye muchos episodios y nos muestra por estos episodios varios aspectos de la escena ecuatoriana. Describe solamente un carácter, pero por medio de sus recolecciones sabemos la vida de otros. El lenguaje de la mujer y sus comentarios dan a Cuadra la ventaja de poder definir el carácter básico de la mujer sin acudir al análisis hondo. Muestra la condición terrible de las minas, por ejemplo, en la muerte de un niño cuya madre debe dar su leche al hijo del hacendado. *Barraquera* tiene bastante regionalismo: una fiesta bautismal, escenas del mercado, las chicherías, y siempre las lágrimas del pueblo que se queja de que aun los santos protejan sólo a los ricos. La niña de Concha muere de hambre, y Cuadra insinúa que es mejor así porque la suerte de la mayor parte de las pobres del Ecuador es, como dice el autor ser: "mujeres y pobres, es decir, carne propicia de los prostíbulos baratos."⁵

En *Colimes Jotel*, Cuadra es el observador, y el efecto del cuento depende de la presentación del fondo. No hay trama, y el cuento es más o menos un bosquejo de la vida estática, y su calidad importante está en la descripción del ambiente. *Colimes* es el hotel a donde van los montuvios que vienen a la ciudad para ser robados e infectados. En *Chichería* tampoco hay un gran movimiento trágico, pero se nota de nuevo la violencia, horror, y violación en su descripción de la tragedia de una gente que vive en desarmonía con sus deseos. La chichería se abre a las seis, se encienden las luces y vienen los clientes de los barrios pobres de la ciudad. Aquí se oye una guitarra, allí las inevitables discusiones y muchas veces las luchas que terminan con la muerte de uno de los combatientes. La patrona muere como resultado del uso excesivo de afrodisíacos, y vemos otra vez que en Cuadra la necesidad física nivela a todos los hombres y a todas las clases. Temas semejantes se ven en los otros cuentos del libro.

En el cuento más largo, *Banda del pueblo*, nos da descripciones directas de varios caracteres, pasando rápidamente de uno a otro y de incidente a incidente para observar los fenómenos sociales de su país. La banda consiste en ocho hombres

⁵ Cuadra, José de la, *Horno*, Guayaquil, Filantrópico, 1932, p. 38.

y un muchacho. Viaja por todo el país, visita todos los pueblos donde hay fiestas, y Cuadra se aprovecha de esto para describir los bailes, fiestas religiosas y funerales. Aquí hallamos todas las maldades sociales del Ecuador, la injusticia, el engaño, el fraude, los blancos malos, la política sucia y los abogados no honrados. La tragedia de los hermanos Alancay es un asunto de todos los días: "Los Alancay, sin saber cómo, se encontraron con que, tras un año de labor ruda y continuada, no guardaban nada ahorrado, apenas habían comido, estaban casi desnudos, y para remate tenían con el patrón una cuenta de cien sures cada uno."⁶

El problema indio está bien descrito en los dos cuentos finales, *Ayoras falsos* y *Merienda de perro*. Ayoras, monedas falsas, son dadas a un indio que vende como esclavo a su hijo. La esclavitud es realizada cuando el indio no sólo pierde sus derechos sino que es castigado por haberse atrevido a quejarse de la acción del blanco. Como dice Cuadra, el gobierno protege siempre al gamonal que hace "tanto" por la producción del país. Al final, el indio lanza una piedra al muro de la hacienda, lo que es más que una acción de enojo personal: es símbolo de la resistencia pasiva de la clase sumergida.

... En *Merienda de perro*, pierde un indio la oveja de su patrón y sabe que será castigado duro porque en su sociedad feudal la oveja vale más que él. Busca y halla a la oveja antes de ser descubierto; se maravilla del silencio del perro de guarda, y, mientras da gracias a Dios, halla al perro mordiendo el cuerpo parcialmente devorado a su hijito. Cuadra construye con cuidado este cuento para obtener un solo efecto y no hay palabra que no adelante su plan de crear esta sola impresión. La acción se dirige hacia la crisis rápidamente, se intensifica el interés por el uso del "suspense" y, finalmente, de súbito, el punto culminante final del cuento es presentado. Aunque Cuadra muestra muchos aspectos de la miseria de la vida del indio a través de los pensamientos de la esposa que tiene que dejar a su hijo para ir a dormir con el patrón, evita poner demasiado énfasis en el sentimiento de la situación y nos da simplemente unos detalles que logran este efecto sin esfuerzo.

⁶ *Ibid.*, p. 148.

En 1934, Cuadra escribió su única novela completa, *Los Sangurimas*. Llamarla novela no es ser exacto, porque es más bien una serie de capítulos unificados flojamente por los caracteres principales. Aunque la novela es desigual en su estructura, muchos de los capítulos son inolvidables. Unos pocos detalles llenan las necesidades narrativas; cada capítulo está subdividido en una serie de cortas secciones con título, de media página cada una. Cada sección constituye un concentrado y necesario aspecto del tema. Las tres principales, simbólicas del viejo Sangurima y sus descendientes, son "El tronco añoso", "Las ramas robustas" y "Torbellino en las hojas". Esta técnica de dividir una novela en lo que pudieran ser varios cuentos cortos conectados por un tema central ocurre con pocas variaciones en las obras de casi todos los novelistas del Ecuador, por lo menos hasta el año de 1950. Mariano Latorre explica uno de los motivos de esto: "En la técnica del cuento los actuales escritores del Ecuador son artistas acabados. Les tocó nacer, sin duda, cuando la novela corta no tenía ya secretos en la historia literaria. No son precursores sino temperamentos de selección que descubren en forma admirable el espectáculo bochornoso del nativo en su tierra."⁷

Los Sangurimas nos presenta una galería de estudios patológicos, apetitos pervertidos, locura y degeneración sexual que parece casi natural en el fondo primitivo que le da el autor. Cuadra insiste siempre en que los impulsos reprimidos se expresan finalmente en aberraciones y anormalidades. La trama relata brevemente cómo Nicasio Sangurima, patriarca de la tribu, hereda un terreno sobre el cual se desarrolla un pleito. Nicasio tiene tres hijos legítimos, Francisco, Eufrasio y Ventura. Las hijas de Ventura vienen a visitarle y los hijos de Eufrasio tratan de violarlas. Ventura lo prohíbe y los hijos matan a una de las hijas. Terencio, hijo ilegítimo de Nicasio, les denuncia a la policía. Nicasio esconde a sus nietos y, después de una batalla con la policía, se vuelve loco. Los caracteres no son representantes del hombre-masa, y no se trata simplemente de tipos como el indio, el cholo, o los de "arriba", contra los de "abajo". Terencio, por ejemplo, es un cura del pueblo que no

⁷ Latorre, Mariano, *Atenea*, 1935, XXXII, p. 135.

es el cura típico que se halla en la novela contemporánea. Aunque es un borracho, no exhibe la falta de corazón de la mayor parte de los curas de la novela ecuatoriana. No es villano completo, y el montuvio no es víctima "buena". Sabe explicar la religión de una manera curiosa. Comprende que el montuvio es un hombre de pasiones desatadas e implacables con sus enemigos. "Si yo les digo a los montuvios que cuando Malco le dio una bofetada en la mejilla a Jesucristo éste volvió la otra, se escandalizarían y pensarían que Jesucristo era un cobardón que no vale la pena tomarle en cuenta... Yo les digo más o menos... Saben lo que hizo el santo varón. En vez de haberle rajado el alma que era lo que provocaba, como él era de tan buen corazón, apenas se contentó con decirle... Anda a golpear a tu madre".⁸ Cuadra exhibe aquí un tipo de ingenio y cualidades picarescas que usa con buen efecto en sus descripciones de lo feo y triste.

Se ve en esta novela el simbolismo tan evidente en la novela ecuatoriana. El símbolo telúrico de Nicasio es el matapalo que hunde sus raíces en el suelo ecuatoriano. Nicasio, como su símbolo, es el árbol que se eleva sobre la otra vegetación y los otros Sangurima son las ramas. A pesar de los caracteres anormales se puede ver la comprensión, y aun amor, que tiene por el montuvio.

Pero no se puede evitar los problemas sociales. El blanco seduce a la campesina. Las cárceles se emplean solamente para los pobres. Los jueces son corrompidos. No se puede decir que una página específica exhibe sutileza o talento, pero el efecto total de lo brutal y lo sensual es bastante imponente, y aun las ocurrencias rutinarias de la obra contribuyen a la impresión duradera como cualquiera de los climas de horror. Sin embargo, no todo es horror. Hay pasajes tranquilos que alternan con escenas de violencia extravagante. Casi siempre sus episodios tienen éxito porque exhibe un dominio crítico sobre sí mismo y sabe poner las escenas violentas en relieve. Sabe cuándo debe participar y cuándo debe retirarse como espectador irónico.

Hay en la obra simplicidad y profundidad, vulgaridad,

⁸ Cuadra, José de la, *Los Sangurimas*, Madrid, Cenit, 1934, pp. 55-56.

tragedia y un sentido de lo cómico. Antonio Montalvo la consideró: "Novela acabada, por su perfección de síntesis, en donde se logra la más feliz superación estética. Accionantes en los límites de su medio físico, vivos en su preponderancia individual, inconfundibles y humanos, cumpliendo las normas sociales específicas, de su psicología, su fisiología, sus intentos, su amoralidad, su superstición, que es casi su mitología misma, su naturaleza bravía... tipos montuvios reales."⁹

Completan el volumen los cinco cuentos cortos descritos a continuación *Sangre expiatoria* trata de varias supersticiones sobre la virginidad y el cielo y termina en la seducción y la muerte. *El candado* se preocupa de la violación de una mendiga imbecil y su muerte; *Barraganía*, nos muestra el incesto sobre el cual Cuadra parece tener una preocupación obsesiva; *Shishi la chiva* habla de la miseria, hambre y esclavitud de la gente de la sierra, y *Calor de yunca* pinta de nuevo el tema predilecto de Cuadra, el incesto. Trata de capturar el tormento tropical de la juventud que busca la madurez y lo usa como parte de su rebelión.

En 1935, en dos capítulos de su novela, nunca publicada, *Palo e Balso*, habla de la violación y del honor montuvio, combinados con la venganza simbólica contra la sociedad. El patrón, cuya hija es secuestrada por Máximo, el cuatrero, le manda ganado marcado con hierro. Máximo le devuelve la hija encinta y también marcada. Cuadra nos muestra un humorismo que tiene a veces matices conmovedores en la descripción de algunos de sus caracteres montuvios y en su diálogo.

En *Guasintón* (1938), su última colección de cuentos, Cuadra muestra claramente la influencia de Horacio Quiroga, sobre todo de los cuentos *Los mensú* y *Anaconda*. El cuento de *Guasintón* trata de un caimán que vive en un río respetado y temido de todos hasta que comete el error de comerse al perro predilecto de un gamonal; éste ofrece un premio grande para el que lo cace. En una cacería matan al caimán, pero hay que usar trece expertos cazadores para hacerlo. *El huésped*, *Pal caso* y *Partición* tratan del honor entre los montuvios, y *Cubillo* y *Ruedas* tienen interés como estudios de la

⁹ Montalvo, Antonio, *América*, 1934, IX, p. 122.

psicología de los montuvios. *Selva en llamas* describe un asesinato causado por la destrucción de un ideal de pureza sexual de una mujer amada y muestra una influencia notable de Máximo Gorki. *La solterona* y *La tigre* tratan temas de virginidad y superstición, mientras que *Disciplina* nos interesa porque se anticipa a Adalberto Ortiz en describir a los negros de Esmeraldas y al efecto de la indoctrinación militar en los campesinos primitivos. Los dos cuentos más típicos de su preocupación social son *Santo Nuevo* y *Se ha perdido una niña*. El primero merece especial mención, no tanto por el tema ordinario de un rico blanco que trata de seducir a la hija de un trabajador, sino que más bien porque presenta la reacción primitiva y la ideología del campesino conservador, el cual atribuye la preservación de su honor al milagro del nuevo santo, San Lenín, de quien tanto había oído hablar. Cuadra sugiere que la miseria de los trabajadores continuará hasta que se halle la cura en el socialismo. "Era hijo de peones conciertos y descendía de un linaje de esclavos que consumieron sus existencias miserables, siempre al servicio de los mismos patrones, en el antiguo latifundio... La revolución social... Lenín es el santo máximo de la nueva religión... la dictadura del proletariado."¹⁰

El segundo cuento, además de pintar el trabajo y las luchas del montuvio, discute también la posición de los huérfanos sin leyes para su protección. Las mujeres tienen un solo fin trágico: "Primero un hombre; luego muchos hombres, todos los hombres. Después del prostíbulo, el hospital y más tarde la morgue y la tumba."¹¹ El tema de la corrupción legal recibe atención, por ejemplo, en el caso del rico gamonal que paga a la policía para matar a un "enemigo público... Ley de fuga, pues, enemigo público. Enemigo de terrateniente sería."¹² En la segunda mitad de *Guasintón* el autor relata lo que llama "crónicas" de varios ecuatorianos y europeos.

Los monos enloquecidos fue empezado en 1931, pero el manuscrito se perdió durante 17 años. La madre de Joa-

¹⁰ Cuadra, José de la, *Guasintón*, Quito, Educación, 1938, pp. 86-91.

¹¹ *Ibid.*, p. 66.

¹² *Ibid.*, p. 33.

quín Gallegos Lara lo halló un año después de su muerte entre las posesiones de su hijo y fue publicado incompleto en 1951 por la Casa de la Cultura Ecuatoriana. La trama no es de mucha importancia; y pinta los viajes del héroe por los océanos del mundo, sus bodas y su experiencia en el litoral ecuatoriano como dueño de una hacienda. El protagonista, Gustavo Hernández, una de las mejores creaciones de Cuadra, es algo loco y le dejamos al final del libro buscando tesoros y tratando de realizar su sueño de cambiar a los monos en hombres que le sirvan. Vivimos con Gustavo las sensaciones de un viajero mundial que se siente hombre primitivo, vuelto milagrosamente a su ambiente natural después de haber sido expuesto a toda clase de influencias extranjeras. Nos presenta la inevitable discusión de las condiciones sociales; el terrateniente, dueño de vidas y haciendas, es una figura de la Edad Media. Esta obra, sin embargo, llena de un humorismo picaresco, sobre todo en las discusiones de los descendientes de la aristocracia española en Guayaquil, no intenta probar nada. Pero Cuadra menciona lo que considera la causa principal de las dificultades ecuatorianas. "El león ibero no consiguió desflorar irremediablemente a la doncella América. De esta falta de penetración íntima, pluscuamperfecta, el divorcio que luego se planteó como consecuencia; de ahí que el conquistador no fue un colonizador eficaz y que el único lazo que se estrechó entre los hispanos y los indios fuera el odioso de dominadores y dominados, de señores y vasallos".¹³ Aunque hay escenas de horror y bastantes páginas grotescas, no hay tantos crímenes brutales como en sus cuentos cortos. El autor también nos presenta un retrato excelente de las supersticiones del Ecuador. Masa Blanca, el viejo brujo, usa hechizos y encantamientos, cura a los enfermos y halla un tesoro escondido. Los peones creen en buenos y malos espíritus y en pactos con el diablo.

Cuadra ha escrito dos ensayos largos, *Doce siluetas*, (1934), y *El montuvio ecuatoriano*, (1937), que merecen atención. El primero consiste en doce ensayos; muchos de ellos analizan los otros autores del mismo grupo. Para Cuadra, Aguilera Mal-

¹³ Cuadra, José de la, *Los monos enloquecidos*, Quito, Casa de la Cultura, 1951, p. 15.

ta tiene conciencia social, Gil Gilbert es un escritor independiente con lo que había llamado Barbusse "realidad de fondo", y así analiza a otros, como Gallegos Lara y Pareja Diez Canseco.

El montuvio ecuatoriano contiene casi todos los elementos sociales que se hallan en sus cuentos. Uno de los motivos del libro, dice Cuadra, es contribuir al desarrollo de la novela contemporánea por medio de un estudio serio de la cruda materia, de la cual los novelistas ecuatorianos obtenían sus temas, y combatir a esos escritores que escondían su ignorancia de los montuvios bajo aspectos superficiales como la gramática iletrada y la mención de unas pocas supersticiones. Discute los problemas de la zona montuvia, los inadecuados métodos de cultivo y la injusticia de los blancos, Analiza las costumbres y nos muestra cómo cada familia en una entidad separada, aislada, o casi aislada, por medio del sistema patriarcal de las regiones rurales. Hay varios estratos sociales entre los montuvios: el pobre campesino que pide prestado el dinero para sembrar y después debe vender la cosecha al rico terrateniente por lo que quiera pagar éste; el peón, engañado a cada paso, compra en la tienda del patrón y es explotado por el cura y el teniente político. Para él, dice Cuadra, la única esperanza es una revolución que distribuya más adecuadamente la tierra.

José de la Cuadra tiene cualidades que no comparte con los otros escritores ecuatorianos. Sus obras poseen un humorismo sardónico como parte de su textura y, aunque en muchas de sus obras sus descripciones de la vida y tragedia de su pueblo no se quedan atrás de las escenas brutales escritas por sus contemporáneos, le falta mucho de la amargura de Humberto Salvador. Tampoco nos da un cuadro tan sin esperanza y sin solución como Icaza. El uso de la ironía, en vez de la denuncia, no amengua el impacto social de su obra. Sus cuentos están llenos de sexo, de perversión y también de un simbolismo provocativo. Le interesaron asesinatos y anormalidades sexuales, porque le fascinó la brutalidad de la vida. A pesar de lo mórbido y lo repelente en sus descripciones de fenómenos psico-sexuales, sus producciones tienen valor psicológico como estudios de la fuerza del sexo de una sociedad atrasada. Al deplorar sus generalizaciones y su interés en la degradación se-

xual, no se debiera olvidar el valor de su contribución a la novela ecuatoriana, al ayudarla a liberarse de límites estrechos. Se atrevió a rebelarse para tratar, como él quería, todas las formas de experiencia. La mayor parte de sus montuvios sufren de la pobreza y de la degradación moral, y a veces sus creaciones parecen melodramáticas, pero tienen autenticidad, sobre todo en *Los Sangurimas* y en *Los monos enloquecidos*.

En la mayor parte de sus cuentos las circunstancias abrumaban a la víctima y los acontecimientos irresistiblemente impulsan al hombre a un destino trágico. Casi toda la vida que presenta es trágica, y cuando el héroe sale victorioso, usualmente su victoria es simbólica. Cuadra creyó siempre que la agitación política de su juventud fracasó porque buscó un cambio de gobierno en vez de un entendimiento de la vida humana. Así es que en su obra da importancia a los valores humanos, exhibiendo la compasión de un psicólogo que ha penetrado el alma montuvia. Y así podemos terminar citando el juicio de Benjamín Carrión: "Es que fue ante todo, sincero. Y siendo audaz, muy respetuoso ante la obra de arte. No utilizó la crudeza expresiva como un cohete restallante para deslumbrar o atemorizar incautos, sino como necesidad artística. No gritó audacias ideológicas, no hizo docencia expresa, pero cuánto enseñó y enseñará aún, para la justicia y el arte, este maestro permanente."¹⁴

KESSEL SCHWARTZ
University of Vermont

¹⁴ Carrión, Benjamín, *El nuevo relato ecuatoriano*, Casa de la Cultura, Quito, 1950, p. 168.

La sátira y las imágenes en la poesía de Luis Carlos López

(Con una Bibliografía)

Luis Carlos López (1883-1950), el gran satírico colombiano, "no ha tenido la simpatía de capillas y cenáculos artísticos."¹ Algunos críticos han dirigido diatribas contra su obra. Tampoco han faltado aplausos sobremanera entusiastas y ditirámicos. Tocante a estos pareceres tan opuestos ha señalado con acierto Rafael Maya: "Esta disparidad de opiniones indica que se trata de una obra que ofrece amplio margen para la polémica y la discusión, lo que ya constituye un valor indiscutible."² Estamos de acuerdo. Pero hay que examinar con cuidado la obra poética de López para ver en qué consiste su valor, para indagar su originalidad y para dar en tierra con las diatribas y los ditirambos.

Nació y vivió López la mayor parte de su vida en Cartagena de Indias.³ Sus poemas se han publicado en muchos periódicos y revistas.⁴ Según lo que López decía a Romualdo Gallego, los ciento cincuenta que más estimaba se perdieron al

¹ Abel García Valencia, *Introducción a Luis Carlos López, Cuadernillos de la poesía colombiana* (Medellín, 1950), sin paginar.

² Rafael Maya, *Estampas de ayer y retratos de hoy* (Bogotá, 1954), pág. 323.

³ Para una descripción interesante de la patria del poeta, véase el artículo sobre López, de Carlos García-Prada en *Estudios hispanoamericanos* (México, 1954), págs. 238-240.

⁴ García-Prada, *Introducción a su edición, 42 poemas de Luis Carlos López* (México, 1943), pág. 2.

querer editar un libro Blanco-Fombona, y al negarse éste a publicarlo con un prólogo de Fray Candil.⁵ Sus primeros libritos de poesía, *De mi villorrio* y *Posturas difíciles*, vieron la luz en 1908 y 1909 respectivamente. En 1920 se publicó *Por el atajo*, libro de versos también delgado, aunque sustancioso en el contenido. Y eso fue todo, con excepción de un volumen de poemas, *Varios a varios* (1910), en el cual una tercera parte se compone de poesías suyas, y el resto corresponde a sus amigos, Manuel Cervera y Abraham Z. López-Penha. Además escribió diversas obras en prosa de poco renombre.⁶ El poeta vivió treinta años después de haber publicado *Por el atajo*, su último y mejor libro de poemas, y su muerte en 1950 pasó casi inadvertida por la crítica hispanoamericana: sólo aparecieron algunos artículos en las revistas colombianas con motivo de su fallecimiento.

Quienes le han buscado a López antecesores mencionan al malogrado poeta catalán, Joaquín Bartrina; al francés, Théodore de Banville; al José Asunción Silva de *Gotas amargas*, y al célebre satírico español, Quevedo.⁷ Sin embargo, todos estos críticos parecen estar de acuerdo en que no se hallan imi-

⁵ Ramualdo Gallego, "Un cuarto de hora con Luis Carlos López", en *Crónicas, cuentos y novelas* (Medellín, 1934), pág. 184.

⁶ Max Henríquez Ureña, *Breve Historia del modernismo* (México, 1954), pág. 325, las da como *Algo de crítica*, una novela, *María Paz*, y unos folletos. Sturgis E. Leavitt y Carlos García-Prada, *A Tentative Bibliography of Colombian Literature* (Cambridge, Massachusetts, 1934), pág. 38, dan la siguiente enumeración de títulos sin fechas: *Abajo las mitras*, *Algo de crítica*, *El huerto de Nazaret*, *María Paz* (novela), *Proscenio bárbaro*, y *La vaca peluda*.

⁷ En un prólogo algo frívolo a *Por el atajo* (Cartagena, 1920), pág. 14, Emilio Bobadilla, le compara a Banville, sin penetrar en el asunto: "El poeta francés pretendía producir efecto 'por el poder mágico de la risa', sin que la idea interviniese. Llegó hasta suponer que 'la música del verso' era capaz de mover a risa, como un lenguaje mímico sin palabras. López emplea a veces este procedimiento, sobre el cual habría mucho que decir...". A nuestro parecer, la idea siempre importa en la poesía de López, y no es la música de su verso la que produce la risa.

Bobadilla también menciona a Bartrina, afirmando que López tiene de él "el desgaliche técnico y la acritud satírica". Según un crítico colombiano, Eduardo Castillo, las *Gotas amargas* de Silva "han hallado su campeón, su representante más caracterizado en el cantor cartagenero". (En el *Epílogo a Por el atajo*, pág. 134) Rafael Maya hace algunas comparaciones y comentarios sobre Silva y López (pág. 327). Véase también Alfonso Llorente Arroyo, "Luis Carlos López", *Hispania*, VII (1924), 379.

taciones ni influencias directas, sino reminiscencias de los poetas susodichos en su obra poética. Es interesante contemplar el caso de Silva como precursor de Luis Carlos López. Ambos son colombianos y no cabe duda de que el gran bogotano ha ejercido una influencia importante en la poesía colombiana e hispanoamericana. Los dos poetas atacan ciegas creencias religiosas. Tratan el tema sexual de una manera sumamente antiromántica —a lo menos, el Silva de las *Gotas amargas*. Este tema aparece con frecuencia en la poesía de López, pero con naturalidad y sin afeites, y sin la gran desilusión de Silva. Huelga seguir buscando concordancias ideológicas entre los dos poetas, porque son superficiales; más importantes son las diferencias entre ellos tanto en la técnica como en la actitud ante la vida. Silva, en sus *Gotas amargas*, a causa de muchos desengaños sufridos, convencido de lo mísero del hombre, carece ya totalmente de una fe en la vida y se vuelve a encontrar un descanso en la muerte, cuyas puertas le abren prematuramente; López, en cambio, no se desespera de la vida: aunque la encuentre fea, insípida, hipócrita, cruel, sabe reírse y gozar de ella.

López estará más en la tradición de Quevedo. Su sátira es por lo común muy quevedesca: feroz y cáustica, aunque con dejos festivos y tintes burlescos. Tampoco falta el elemento escatológico en López, tan patente en la obra de Quevedo, a cual ha escandalizado a algunos críticos. Es la verdad que López a veces peca de burdo en sus burlas. Sería fácil encontrar otras afinidades entre Quevedo y López, pero la tarea resulta algo infructuosa, y es difícil probar influencias concretas.

Ya se ha descrito y discutido bastante el humorismo de López, o sea su sentido de humor, si es humorista o si no lo es. Dice Nicolás Bayona-Posada que es "un humorista realmente genial que se hace payaso en ocasiones, un Charlie Chaplin que a veces desciende a Harold Lloyd".⁸ Para Luis Alberto Sánchez es "un aguafuertista irónico... una especie de Diego Rivera de la palabra".⁹ Carlos García-Prada sostiene que "el humor se halla en todos y en cada uno de los versos del

⁸ *Panorama de la literatura colombiana*, 2da. ed. (Bogotá, 1944), pág. 127.

⁹ *Nueva historia de la literatura americana* (Asunción, 1950), pág. 501.

Tuerto López, y en forma tal que causa maravilla".¹⁰ Un crítico brasileño afirma lo contrario: "nao pode e nao deve ser considerado um humorista, embora alguns dos seus poemas abriguem a sorrir".¹¹ Y Nicolás Buillén, en un artículo escrito con motivo de la muerte de López, sostiene: "La musa de López no ríe, sino que llora. Donde muchas veces creemos escuchar una carcajada, hay un lamento, un terrible lamento, casi un aullido".¹² Habrá cierta razón en todas estas opiniones contradictorias. Siempre depende de la definición que cada cual da de la palabra *humor*. A nuestro modo de ver, el que ha explicado quizá mejor el humorismo en los versos del colombiano es su compatriota, Rafael Maya: "No es exclusivamente un humorista porque el humorista comporta cierta dosis de piedad que está casi siempre ausente de los versos de Luis Carlos López... su comicidad no nace del corazón sino del cerebro y por esta circunstancia es cáustica".¹³

La mejor manera de aclarar este asunto del humorismo "luislopezado" será dejar hablar al poeta en sus propios versos. Sin duda alguna lo que atrae más en sus poemas y los levanta de un nivel pedestre es su empleo originalísimo de las imágenes. No bastaría su predilección por temas antipoéticos como el barbero, el policía o la tarjeta postal para darle un lugar de poeta distinto y original en las letras hispanoamericanas; es su modo de tratar estos temas vulgares lo que da valor e interés a su obra.

Como casi todos los poetas, López espiga en el rico campo de la naturaleza para hallar alguna de sus metáforas más felices, pero por lo general son muy distintas, tanto de los lugares comunes de la mayoría de los poetas románticos hispanoamericanos como de las metáforas alquitaradas de los poeta modernistas. Al examinar el mundo metafórico de López, pronto uno se da cuenta del papel importante que hacen en él dos fenómenos celestiales: el sol y la luna, temas favoritos de los

¹⁰ *Estudios hispanoamericanos*, pág. 241.

¹¹ Stefan Baciú, "Um dos mais originais poetas da América", en *Servindo à poesia* (Rio Janeiro, 1953), pág. 49.

¹² "La carcajada dolorosa de Luis Carlos López", *Revista de América* (Bogotá), XIII (1951), 435.

¹³ Maya, pág. 326.

poetas a través de todos los siglos. Pero López no ve el sol y la luna con ojos de adoración ni se sirve de dioses mitológicos ni suspiros románticos para describirlos. Llamativo y pintoresco es el siguiente símil de *Despilfarros*:

mientras el sol, como una enorme yema
de huevo frito¹⁴

Otra imagen del sol magistralmente concebida, en la que también se hacen patente la nota humorística y el fino talento del caricaturista es:

El cielo
de un amarillo anémico de alpiste,
me pareció risueñamente triste,
y el sol, el padre sol, un gran buñuelo. (PEA: 22)

En los versos que acabamos de citar se puede notar también el empleo burlesco y poco común de colores, otra característica interesante de la técnica de López.

En su soneto, *Tardecita de invierno*, el poeta se ha servido del sol poniente para hacer una imagen excelente. Describe un temporal:

La población parpadea
porque un rayo culebrea
como roja cicatriz
que rubricara el Poniente,
o como si bruscamente
se arrancase una raíz... (PD: 85)

Hojeando las páginas de López, nos encontramos con múltiples ejemplos de imágenes lunares. La luna, tan cantada por todos los vates, aparece aquí a través de los lentes caricaturistas del cartagenero en un paisaje vistoso de colores:

En el crepúsculo barcino,
puesta como de canto
sobre un techo pajizo,
llora una luna de latón... (PEA: 37)

¹⁴ Por el atajo (Cartagena, 1920), pág. 44. De aquí en adelante los versos citados de López aparecerán en el texto con las siguientes abreviaturas: PEA = Por el atajo; DMV = De mi villorrio (Madrid, 1908); PD = Posturas difíciles (Madrid, 1909).

o en este otro pasaje en donde la comparación es de innegable exactitud, aunque cosa muy vulgar de compararse con la luna, y por lo tanto, sumamente divertido:

mientras la hermana luna
que hoy finge un diente de ajo, (PEA: 128)

Otras imágenes lunares muy ingeniosas son:

La luna es un medio mamey: asoma
detrás de la perrilla
de un mirador. (PEA: 47)

Mientras la luna, desde el hondo arcano
calca la iglesia. En el azul plafón,
la luna tumefacta es como un grano... (PEA: 71)

Los árboles y el mar son otros dos temas de la naturaleza que encontramos en su poesía empleados metafóricamente:

Y los árboles torcidos,
desnudos y nudosos
seguramente sufren de artritis. (PEA: 37)

Bajo los abanicos,
los grandes abanicos de palmeras (DMV: 151)

la estudiantil parvada
se aleja entre los rotos abanicos
de los árboles. (PEA: 43)

Gelatinoso el mar (PEA: 42)

El mar que el biceps de la playa humilla
tiene sinuosidades de felino,
y se deja caer sobre la orilla
con la cadencia de un alejandrino. (DMV: 143)

El mar hoy no amotina
su carapacho: duerme mansamente
con pesadez de fofa gelatina. (PD: 86)

Y el rudo mar, infatigable viejo
viril, siempre bilioso. (PD: 92)

Y el mar, bilioso y viejo,
duerme como con sueño de morfina. (DMV: 2)

Muy típicas de la poesía de López son las ideas que entrañan algunas de las imágenes que acabamos de citar: cuando habla el poeta del mar, se le vienen a la mente con frecuencia adjetivos no poéticos como bilioso o gelatinoso. Otras veces se le ocurren imágenes fisiológicas tan formidables como "el biceps de la playa" y el mar "sinuosidades de felino". De vez en vez en la poesía de López se da con una estrofa como la siguiente en donde no se le puede tachar de antipoético en la selección de imágenes.

En tanto que las aves tranquilamente solas
suben al cielo, cuentas salidas de collar,
y bajan y se alejan, diéresis de las olas,
por sobre la U que forma cada tumbo del mar. (PD: 79)

Como buen caricaturista López emplea a menudo a los animales, dando a los humanos características de las bestias y las aves: los sabios tienen "una gravedad dos dormidas jicoteas" (PEA: 114). Algunos de los matrimonios de la aldea son

las parejas de alas de pato.
No necesitan bicarbonato
y se conservan como en alcohol, (PEA: 122)

El poeta mira desde su cuarto y ve correr a los chicos que salen de la escuela "con vuelo de pericos" (PEA: 43). En otro poema muy citado, *Egloga tropical*, dice:

pues andas en dos patas
como un orangután con alpargatas. (PEA: 115)

Otras imágenes zoológicas impresionantes se encuentran en *Tarde de verano*, donde satiriza al padre de la aldehuela es una estrofa estupenda. En estos versos se deja ver su desprecio tanto por el pueblo pacato y estúpido como por el padre que lo manda:

Canijo cuello de ganso,
cruza leyendo un misal,
dueño absoluto del manso
pueblo intonso, pueblo asnal. (DMV: 119)

Es algo difícil evitar los lugares comunes tratándose de esta clase de imágenes zoológicas. De vez en cuando en la poe-

sía de López se hallan tales brozas que no ha podado el poeta. Describe a las pobres muchachas de provincia.

que salen —si es que salen de la casa—
muy temprano a la iglesia,
con un andar doméstico de gansas... (PEA: 63)

Los burgueses nos siguen con "una bovina mirada" (PEA: 100) y el hombre casado es "siempre apacible, como en la noria el buey" (PEA: 104). Sin embargo, hay que reconocerle a López su originalidad en la mayoría de sus imágenes y admitir que tales clisés son excepciones en su obra poética.

Sus versos no están exentos de ese lamento eterno de casi todo poeta por la juventud perdida, pero la manera en que lo hace es distinta de la mayoría de estas quejas. Por ejemplo, en un soneto, *A un bodegón*, añora los felices días pasados de la alegre juventud. Su añoranza es sincera y conmovedora aunque hecha con varias salpicaduras burlescas:

¡Oh, viejo bodegón, en horas gratas
de juventud, qué blanco era tu hollín,
y qué alegre, en nocturnas zaragatas,
tu anémico quinqué de kerosín!

Me parece que aún miro entre tus latas
y tus frascos cubiertos de aserrín,
saltar los gatos y correr las ratas,
cuando yo no iba a clase de latín...

¡Pero todo pasó...! Se han olvidado
tus estudiantes, bodegón ahumado,
de aquellas jaranitas de acordeón...

¡No vale hoy nada nuestra vida! ¡Nada!
¡Sin juventud la cosa está fregada,
más que fregada, viejo bodegón!

Se desliza la hermosura de la juventud y el rápido pasar de los años trae al hombre la fealdad física: la calvicie y la panza. Estos dos defectos humanos figuran a menudo en los poemas de López. Son defectos que ocurren satirizados en la obra de muchos poetas, por ejemplo, en Quevedo. López caricaturiza estas deformidades con sumo desdén:

lector hueco y panzudo (PEA: 26)

Mi buen amigo el noble Juan de Dios, compañero
de mis alegres años de juventud...

.....y es hoy panzudo y calvo (PEA: 93)

...los burgueses
de inútiles calvas, (PEA: 100)

El Alcalde, de sucio jipijapa de copa,
ceñido de una banda de seda tricolor,
panzudo a lo Capeto

.....luce por las callejas
su barriga (DMV: 62)

calvas con un brillo como de barniz (DMV: 45)

¡Quién pudiera en un rato
de solaz, a la sombra de un caimito,
ser junto a ti un pazguato
panzudamente ahito,
para jugar con tierra y un palito! (PEA: 118)

El ingenio chispeante y la socarronería del poeta son muy evidentes en esta última cita, en donde hace un adverbio del adjetivo despectivo panzudo. En otras ocasiones da rienda suelta también a su imaginación, empleando adverbios originales o poco usados:

Mi parienta, magra y fría,
solteronamente fea (PD: 41)

Don Abel, agiotista adinerado,
voluminosamente colorado (PEA: 88)

una chica nerviosamente guapa (DMV: 62)

da ódicamente un salto (PEA: 47)
risueñamente triste (PEA: 22)

¡Salud, momias ilustres,
que os voy a dar la absolución: mi diestra
cabalísticamente
pondrá en el aire así como una &... (PEA: 114)

rema olímpicamente un alcatraz (PD: 88)

El uso abundante de adverbios en esta poesía tan incisiva llama la atención. Los adverbios, en especial los muy largos, aparecen en casi todos sus poemas. Pero no son superfluos. Otros ejemplos interesantes son:

vertiginosamente
dobla una esquina un automóvil (PEA: 52)

cruzan por esta vida amarga
paradójicamente larga, (DMV: 111)

Con sus jarrones de licor, sus dados
y sus cachimbas se darán al juego
carnavalescamente iluminados
por la epilepsia del candil. (PD: 83)

Como ya hemos mencionado de paso, López se vale mucho de los colores en su poesía. Generalmente demuestra su originalidad en esta selección, como hace en la de los adverbios, buscando lo raro y lo no poético para hacer más llamativas y pintorescas sus imágenes:

Solamente en un obscuro
convento, que ofrece un muro
color de zaquizamí (PD: 26)

La testa del cerro, rugosa y rapada,
brilla con los tintes de la mermelada,
y detrás de un techo de color de ají (PD: 40)

Y la novia, la falda de color
mimoso, azul lilial,
cabellos de un rubor
de lacre (PD: 45)

Con tu traje color de chocolate
y con tus cintas de color rapé,
semejas el más bello disparate
de la vida. Tienes cutis de té. (DMV: 85)

Una de sus poesías donde el uso del color es sumamente original es *Cromo*:

Por el confín cetrino
atisba el sol de invierno. Se oye un trino

que semeja peinar ternuras canas,
y se escucha el dialecto de las ranas...

La campiña, de un pálido aceituna,
tiene hipocondría, una
dulce hipocondría que parece mía.

Y el viejo Osiris sobre el lienzo plomo
saca el paisaje lentamente, como
quien va sacando una calcomanía... (DMV: 49-50)

A través de toda la poesía de López aparecen insistentemente las imágenes anatómicas y fisiológicas, a veces, de una realidad desagradable. Hasta en los colores se ve esta tendencia:

mientras la vieja va zurciendo prosa
debajo de un cielo color de pus. (DMV: 135)

En la búsqueda de términos fisiológicos para sus imágenes, López con frecuencia hace gala de palabras que son, por lo general, de uso médico: atonía, neurastenia, bulimia, ataraxia, cistitis. Este rasgo de su obra será otra indicación de sus excesos y extravíos de lo que consideramos generalmente poesía verdadera; sin embargo, nos es forzoso admitir que no deja de tener cierta atracción por su originalidad:

cabecean las aspas del molino
como con neurastenia. (DMV: 2)

Por la torcida calleja
de mi vetusto arrabal,
no cruza ni un perro. Aqueja
su ataraxia monacal. (PD: 25)

Cruza el arroyo el solitario entierro
de un pobre. Es natural
que le acompañe un perro
bajo la indiferencia vespéral.

¿De qué murió? Sería
de bulimia, es decir,
de no haber visto la panadería
con ojos de fakir. (PD: 29-30)

Intermitentemente
desgrana el cielo gris
su crónica cistitis. (PD: 57)

Esta última cita, que significa que llueve a intervalos — orina el cielo—, no podría ser menos poética, pero disfrazada, con términos técnicos, despierta la risa. Y esto ocurre en casi todos los pasajes poco delicados de López. Otro ejemplo:

Sonó la campana
y dio un resoplido
de bestia en celo la locomotora
en la virginidad de la mañana. (PD: 69)

El poeta argentino, Enrique Banchs, comentando los poemas de *De mi villorrio*, reconoció al artista sensible en López: "tiene un exquisito, un sedefío, un suprasensible temperamento, y tal vez por eso no hurta a su verso el detalle prosaico, sucio, vulgar que madura en todos los minutos".¹⁵

El hecho de ser antipoético en la elección de temas no rebaja siempre el valor de una obra. Cualquier tema puede prestarse a un tratamiento poético, aunque los hay, seguramente, que se resisten a ser poéticos. López tiene el don de hacerlos poéticos en la mayoría de los casos.

Indudablemente López es un poeta de color local. Sabe penetrar en el ambiente pueblerino y sacar toda la comicidad de sus tragedias cotidianas. Pero sus versos no carecen de atracción universal. Lo que les da esta universalidad es su sátira del hombre, que se pudiera aplicar no sólo a sus vecinos, los cartageneros, sino también a los hombres de todas partes, hombres que llevan en sí muchas debilidades e hipocresías. En las letras hispanoamericanas nadie ha superado a López en la sátira poética de los temas pequeños y prosaicos. López caricaturiza con la misma facilidad los sentimientos y los individuos, así están tan cabal y netamente delineados en su poesía el amor sentimental, el alcalde, el padre, las muchachas solteronas —toda la quintaesencia gris, insípida, amorfa y estúpida de esa vida provinciana con sus mezquinas realidades exter-

¹⁵ Entre los juicios incluidos al final de *Posturas difíciles*, pág. 103.

nas. López no se expresa con moderación cuando describe estas cosas, de ahí que a veces puedan molestar algo sus salidas, pero otras muchas deleitan con su asombrosa fuerza y originalidad. Nadie como él para enumerar los descuidos y torpezas frecuentes en la vida vulgar, para darnos los vicios, defectos y equivocaciones humanas en logradas creaciones. Luis Trigueros dice con entusiasmo y mucha razón, hablando de *De mi villorrio*: "No seguir a nadie, exteriorizar ideas que le pertenecen, beber en un vaso diminuto, abonar su pequeño jardín, arrojar lejos la librea del lacayo, parece ser el propósito laudable del genial escritor cartagenero".¹⁶ Esta originalidad, que se encuentra en *Posturas difíciles* y también en *Por el atajo*, debiera haber llamado mucho la atención en esos años cuando en su mayoría los poetas colombianos e hispanoamericanos siguieron las normas de los modernistas.

¿Cómo consigue López su originalidad? Uno de los rasgos principales en su técnica es la simplificación.¹⁷ Sus poemas son muy cortos por lo común, también sus descripciones de las cosas. Sabe reducirlas a sus elementos fundamentales sin perderse en divagaciones ni circunloquios, empleando muchas veces un vocabulario desusado en poesía. Se deleita con el uso de un lenguaje "casero, directo, lleno de color y de olor".¹⁸ Maneja su idioma con soltura. Busca el adjetivo o el adverbio exactos para transmitir su imagen. Por lo general lo consigue y nos da unas metáforas inolvidables. Este estilo incisivo será necesario en una poesía tan satírica, porque de esta manera se sienten más las agudas flechas de la sátira. López no tiene ideas políticas ni filosóficas por las cuales se crea obligado a atenuar sus conceptos.¹⁹ Su sátira salpica todo: ricos y pobres, hombres y mujeres, la política y la religión, en fin, las múltiples facetas de esta vida y muchos recodos de la corriente humana. Aunque la obra poética de Luis Carlos López es

¹⁶ *Ibid.*, pág. 108.

¹⁷ Maya, pág. 325.

¹⁸ García-Prada, *Introducción a López*, en 42 poemas de Luis Carlos López, pág. 4.

¹⁹ Baldomero Sanín Cano, "El espíritu de los tiempos", *Repertorio americano*, XVII (4 agosto, 1928), 72.

poca en total, de seguro le dará a su autor un lugar eminente entre los satíricos hispanoamericanos.

GEORGE D. SHADE
University of Texas

BIBLIOGRAFIA

- Achury Valenzuela, Darío. *12 poetas, 24 poemas*. Bogotá, 1936.
- Baciu, Stefan. "Um das mais originais poetas da America", en *Servindo à poesia*. Río de Janeiro, 1953.
- Bayona Posada, Nicolás. *Panorama de la literatura colombiana*. Bogotá 1944.
- Fitts, Dudley. *Anthology of Contemporary Latin-American Poetry*. Nor-folk, Connecticut, 1942.
- Gallego, Romualdo. "Un cuarto de hora con Luis Carlos López", en *Crónicas, cuentos y novelas*. Medellín, ¿1934?
- García Codoy, F. "Posturas difíciles", en *La literatura americana de nuestros días*. Madrid, ¿1915?
- García-Prada, Carlos. *Antología de líricos colombianos*. II. Bogotá, 1936. "Zurce que zurce líricos chismes: Luis Carlos López", en *Estudios hispanoamericanos*. México, 1945.
- Guillén, Nicolás. "La carcajada dolorosa de Luis Carlos López", *Revista de América* (Bogotá), XXII (1951), 433-440.
- Hays, H. R. *12 Spanish American Poets*. New Haven, Connecticut, 1943.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. México, 1954.
- Hespelt, E. Herman, Irving A. Leonard, John T. Reid, John A. Crow. y John E. Englekirk. *An Anthology of Spanish American Literature*. New York, 1946.
- López, Luis Carlos. *Cuadernillos de poesía colombiana*. Introducción por Abel García Valencia. Medellín, Suplemento No. 40, Ediciones de la Universidad Pontificia, ¿1950?
- 42 poemas de Luis Carlos López*. Selección y estudio por Carlos García-Prada. México, 1943.
- De mi villorrio*. Prólogo de Manuel Cervera. Madrid, 1908.
- Por el atajo*. Prólogo de Emilio Bobadilla y epílogo de Eduardo Castillo. Cartagena, 1920.
- Por el atajo*. Prólogo de Baldomero Sanín Cano y un exordio de los editores. Cartagena, 1928.
- Posturas difíciles*. Madrid, 1909. Contiene juicios sobre *De mi villorrio* por Manuel Ugarte, Enrique Banchs, Emiliano Hernández, E. Beltrán Rodríguez, Miguel de Unamuno y Luis Trigueros.
- Varios a varios*. En colaboración con Manuel Cervera y Abraham López Penha. Cartagena, 1910.

- Llorente Arroyo, Alfonso, "Luis Carlos López", *Hispania*, VII (1924), 377-386.
- Maya, Rafael. *Estampas de ayer y retratos de hoy*. Bogotá, 1954.
- Nieto, Luis. "La poesía de Luis Carlos López", *Revista del Instituto Americano de Arte* (Cuzco), VI (1952), 124-131.
- Onís, Federico de. *Antología de la poesía española e hispano-americana (1882-1932)*. Madrid, 1934.
- Ortega Torres, José J. *Historia de la literatura colombiana*. Bogotá, 1935.
- Ospina, Joaquín. *Diccionario biográfico y bibliográfico de Colombia*. II. Bogotá, 1937.
- Sánchez, Luis Alberto. *Historia de la literatura americana*. Santiago, 1937.
- "Luis Carlos López", *Tiempo*, 10 de diciembre de 1950.
- Nueva historia de la literatura americana*. Asunción, 1950.
- Sanín, Cano, Baldomero. "El espíritu de los tiempos", *Repertorio Americano*, XVII (4 de agosto de 1928), 72, 79.
- "Luis Carlos López", *Tiempo*, 5 de noviembre de 1950.
- Vega, Fernando de la. *Apuntamientos literarios*. Cartagena, 1924.
- Vinyes, Ramón, "Luis Carlos López", *Repertorio Americano*, III (20 de marzo de 1922), 409-410.

Rafael Heliodoro Valle y el Ateneo Americano de Washington

I. *Homenaje en Washington.* A fines del mes de marzo de 1955 se reunió el Ateneo Americano de Washington y la intelectualidad de la metrópoli norteamericana en un elegante salón del Hotel Plaza para rendir homenaje y decir adiós a su presidente, el Excmo. Sr. Dr. Rafael Heliodoro Valle.

Tomaron la palabra el Excmo. Sr. Embajador de México a las Naciones Unidas y OEA, Dr. Luis Quintanilla; el Excmo. Sr. Dr. César Tulio Delgado, Embajador de Colombia a la OEA; el intelectual mexicano E. Abreu Gómez, el educador argentino Sr. Dr. Sánchez Reulet, de la Unión Panamericana; Mrs. Muna Lee, del Departamento de Estado; el Dr. H. Grat-tan Doyle, decano de la Universidad de George Washington; y el Sr. Dr. Francisco Aguilera, redactor del *Handbook of Latin American Studies*. El resumen de elogios y homenaje rendidos a la venerable figura de don Rafael por embajadores, escritores, intelectuales y educadores dieron merecida honra a su obra que como organizador y presidente del Ateneo Americano realizó en los últimos años en Washington.

Se reconoció al Dr. Valle el don de gran y fiel amigo, amante de nuestras letras y letrados, incansable bibliógrafo, agudo historiador, poeta de sincera cualidad, ensayista, e impertérito e incansable puente de cultura y amistad entre nuestros países: los que constituyen la Unión Panamericana. Por eso presidió este banquete el Presidente de la Organización de los Estados Americanos (OEA). Porque la obra que el Dr. Valle dirigió, por la cultura americana desde la tribuna del

Ateneo Americano fue intensa, incansable y grande por su espontánea sinceridad. Por eso documentamos hoy en detalle esta crónica de amistad interamericana.

II. *Origen y Fundadores del Ateneo.* La idea que dio origen al Ateneo Americano de Wáshington, surgió en una conversación de Rafael Heliodoro Valle en 1950 con el intelectual mexicano Ermilo Abreu Gómez, al darse cuenta de que había en la ciudad de Wáshington un núcleo importante de escritores de varios países americanos que podrían ser reunidos para discutir sobre problemas de literatura, de filosofía y otros temas afines a nuestra América que son comunes en este hemisferio y bien pudieran crear vínculos de entendimiento espiritual.

La primera reunión para fundar el Ateneo se efectuó en la Embajada de Honduras (la cual siempre fue el centro intelectual de Wáshington mientras presidió allí don Heliodoro), y la segunda en la de Venezuela. Fue su Presidente Honorario el gran poeta español Juan Ramón Jiménez.

Los fundadores del Ateneo fueron además de los señores Valle y Abreu Gómez, los siguientes: Dr. Henry Grattan Doyle y Muna Lee, de los Estados Unidos de América; José Gómez Sicre y Roberto Esquenazzi Mayo, de Cuba; Dr. Antonio Gómez Robledo, Dr. Manuel Guillermo Martínez, Dr. Luis Quintanilla y Ninfa Santos, de México; Dr. Alberto Lleras y Dr. Guillermo Nannetti, de Colombia; Dr. Fernando Romero y Juan Bautista de Lavalle, del Perú; Dr. Francisco Aguilera, de Chile; Dr. Enrique Kempf Mercado, de Bolivia; Dr. Aníbal Sánchez Reulet y Dr. Luis Guillermo Piazza, de Argentina; Dr. Aleceu Amoroso Lima y Dr. Hildebrando Accioli, del Brasil.

Más tarde fueron incorporados como miembros de número: Dr. Aurelio Giroud, de Cuba; Dr. Cortés Plá, Dr. Angel Palerm, de España; Dr. José Manuel Topete, de México; Erico Verissimo, del Brasil; Dr. Pedro Angel Cebollero, de Puerto Rico; Dr. Luis Oscar Boettner, del Paraguay; Dr. René Lepervanche Parpacén y Dr. César González, de Venezuela; Dr. Aníbal Jara, de Chile; Dr. Víctor Andrade, de Bolivia; doctores Eduardo Zuleta Angel y César Tulio Delgado, de Colombia; Dr. Héctor David Castro, de El Salvador; Dr. Erwin Walter Palm, de la República Dominicana, y don Ricardo Le-

guía, del Perú. También se eligieron miembros correspondientes a los más destacados intelectuales de América.

Durante la presidencia del Ateneo del Dr. Valle se trabajó con los auspicios de la Unión Panamericana, la *Hispanic Foundation* de la Biblioteca del Congreso, el Instituto de Lenguas y Lingüística de la Universidad de Georgetown y en 1954 trabajó con el Grupo de Historiadores de la América Latina de Wáshington.

III. *Propósito y Programa*: Los principios del Ateneo se definieron en su Boletín Núm. 2, marzo de 1950:

"El Ateneo Americano de Wáshington —con relación a los países de este hemisferio se propone:

- a) Fomentar la coordinación de las raíces indígenas y occidentales de la literatura que se produce en español y el estudio y la divulgación de la misma.
- b) Fomentar desde Wáshington las relaciones de los escritores y de las instituciones afines.
- c) Ofrecer desde Wáshington, una tribuna propicia para la expresión del pensamiento de los escritores de toda América.
- d) Favorecer las tareas de acercamiento espiritual que se proponen instituciones como la Organización de los Estados Americanos y UNESCO".

IV. *Conferencia del Ateneo*. En las conferencias del Ateneo se llevaron a cabo los fines enunciados. Tomaron parte conferenciantes de casi todos los países de América. Se discutieron temas de literatura, ciencia, educación, filosofía, historia, derecho internacional, pintura y música. Estos temas fueron desarrollados por los más destacados especialistas y muchos de ellos se publicaron después. (Véase Apéndice).

A las asambleas se invitó no sólo a los ateneístas sino también al público en general y a otros grupos afiliados. Don Heliodoro siempre presidió con maestría y vimos a muchos oradores palidecer al escuchar su introducción —que muchas veces se convertía en síntesis y orientación del tema a mano—, preocupándose por tener que hablar después de la magistral elocuencia del autor de *La ánfora sedienta*. Porque al Ateneo lo cuidó don Heliodoro como a un hijo. A sus tribunas no sólo

invitó a los hombres de prestigio para dar un mensaje acabado, sino también a los jóvenes de gran promesa quienes por su misma juventud trajeron a la obra del Ateneo el ardor y fe de su misma juventud. Vemos mezclados por eso los nombres de don Juan Ramón Jiménez y del lamentado don Pedro Salinas con nombres de muchos jóvenes de gran promesa.

V. *Centenarios*. Además de sus conferencias el Ateneo celebró los centenarios de varias grandes figuras de América en su fecha correspondiente. Entre otros, los siguientes: En honor del gran prócer y héroe cubano José Martí, el 27 de enero de 1953; del mexicano José María Luis Mora; un homenaje en honor del escritor peruano Ricardo Palma el 10 de febrero de 1950; del prócer mexicano don Miguel Hidalgo y Costilla en el Segundo Centenario de su nacimiento el 15 de mayo de 1953 y en conjunto con la Embajada Mexicana en Washington; al prócer hondureño Dionisio Herrera; y a la escritora dominicana Salomé Ureña el 29 de noviembre de 1950.

Pero el centenario más lucido fue dedicado a Sor Juana Inés de la Cruz en el tercer centenario de su nacimiento. Para esta ocasión se celebraron unos Juegos Florales Internacionales que contaron con la ayuda económica de la Secretaría de Educación Pública de México y del ingeniero Carlos Prieto. En el auditorio de la Biblioteca del Congreso se otorgó el primer premio por una poesía a Sor Juana, al costarricense Alfredo Cardona.

VI. *¿Quién fue el Ateneo?* Y ¿quién?, nos preguntamos, ¿fue este hombre que cortó todos los hilos burocráticos de una ciudad como Washington? ¿Quién desarrolló esta obra cultural que puede haber sobrepasado lo que instituciones fundamentales hacen por medio de su organización? ¿De dónde salió el dinero para sufragar estos gastos enormes? Y he aquí la fase más fantástica de esta obra interamericana y de repercusiones internacionales. No se gastó mucho dinero. El Ateneo no tiene cuotas ni para pagar un café ni una cena de homenaje.

La personalidad de don Heliodoro Valle y su influencia con universidades norteamericanas, la Unión Panamericana, la Biblioteca del Congreso y con las embajadas de Washington, abrió las puertas, allanó todas las dificultades. Sí, el incansable don Heliodoro fue el Ateneo. Una vez que él fomentaba

un proyecto de conferencias o de otra actividad intelectual, las instituciones de Wáshington con gusto prestaban sus más lujosos salones, auditorios y bibliotecas. Después de todo, "era para don Heliodoro y su Ateneo".

Después de muchas conferencias las embajadas hispano-americanas abrieron sus puertas con sendas fiestas para agasajar al orador y su público. Protocolo o no se juntaron intelectuales, escritores y amigos de nuestros problemas y cultura para discutirlos. Habría que ver los formales saludos de embajadores para luego añadir después de un cordial abrazo, "Qué tal Pancho, cómo está su señora". Toda formalidad se convirtió en un afán de contribuir al movimiento interamericano del Ateneo.

VII. *Significado del Ateneo en la Obra Interamericana.* Ya en su cuarto año el Ateneo Americano de Wáshington había patrocinado más de cincuenta conferencias, celebrado varios centenarios y se había convertido en una institución de renombre internacional.

Por eso se reunieron embajadores, profesores y destacados miembros de la intelectualidad de Wáshington en este mes de marzo para decirle "adiós" a una de esas figuras de donaire raras veces en nuestra época por su grandeza e inmensa generosidad. Al terminar la letanía de encomios por amigos de muchos lustros, por personas todas unidas por una sinceridad de cooperación, don Heliodoro dio brevemente las gracias. El hombre de elocuencia se lució por su digno silencio y honda y honrada emoción. Sólo dio sus mejores parabienes al nuevo presidente del Ateneo, al Excmo. Sr. Dr. César Tulio Delgado, uno de los mejores oradores de nuestro continente.

La ausencia de don Heliodoro en Wáshington se sentirá mucho por sus amigos y admiradores. Pero dondequiera que haya un periódico o revista en esta América en que se discuta nuestra cultura, si leéis con cuidado, encontraréis este nombre: por Rafael Heliodoro Valle.

JOSÉ MANUEL TOPETE
Air University Quarterly Review
Air University
Maxwell AFB, Alabama

APENDICE

- Conferencias del Ateneo Americano de Wáshington:
- Sr. Emilio Abreu Gómez. "Tribulaciones de un viaje a Sur América", "La novela de la Revolución Mexicana" y "Martín Luis Guzmán, observaciones sobre su estilo".
- Sr. Dr. Francisco Aguilera. "Poemas norteamericanos, lectura y comentarios".
- Excmo. Sr. Víctor Andrade, Embajador de Bolivia. "La novela boliviana".
- Sr. Dr. Arturo Arnáiz y Freg. "La vida intelectual del México de hoy".
- Sr. Prof. Julio César Arroyave C. "Formas de la muerte".
- Excmo. Sr. Dr. Luis O. Boettner, Embajador del Paraguay. "Presentación del Uruguay".
- Excmo. Sr. Dr. Héctor David Castro, Embajador de El Salvador y Presidente del Consejo de la OEA. "La política internacional de El Salvador".
- Sr. Dr. Manuel Cardozo. "The Face of South America". Sr. Dr. Alfonso Cortina. "José Luis Mora: su obra y su tiempo".
- Excmo. Sr. Dr. José R. Chiriboga V., Embajador del Ecuador. "Montalvo, sus ideas políticas y sus libros".
- Excmo. Sr. Dr. César Tulio Delgado, Representante de Colombia ante OEA. "María de Jorge Isaacs".
- Sr. Roberto Esquenazi Mayo. "Salomé Ureña, poetisa y educadora".
- Excmo. Sr. Dr. Aurelio Fernández Concheso, Embajador de Cuba. "La significación de Finlay en América".
- Sr. Dr. Aurelio Giroud. "El paisaje en la literatura cubana", y "El novelista argentino Benito Lynch".
- Sr. José Gómez Sicre. "En la muerte de José Clemente Orozco".
- Excmo. Sr. Dr. César González, Embajador de Venezuela. "Ojeada sobre Venezuela".
- Sr. Dr. Andrés Iduarte. "El Maestro Justo Sierra".
- Excmo. Sr. Aníbal Jara, Embajador de Chile. "Recuerdos de un periodista en Chile".
- Sr. Dr. Ricardo Leguía. "Poemas del Perú, lectura y comentarios".

- Excmo. Sr. Dr. René Lepervanche, Representante de Venezuela a OEA. "Las memorias del General Páez".
- Sr. Dr. Indalecio Liévano. "Bolívar y Alexander Hamilton".
- Sr. Dr. César Lizardi Ramos. "Idea sobre los estudios arqueológicos en México".
- Sr. Jorge A. Lines. "La investigación histórica en Costa Rica".
- Sra. María de Lines. "El próximo centenario de William Walker".
- Sr. Dr. M. B. Lourenço-Filho. "El sentido americano de la educación".
- Srta. Rosa Martínez de Cabrera. "Valores plásticos de la poesía cubana y el sentido poético de la pintura cubana".
- Excmo. Sr. Dr. José A. Mora, Embajador del Uruguay. "José Enrique Rodó, valoración de su pensamiento después del centenario de Ariel".
- Sr. Dr. Guillermo Nanetti. "América y la moral heroica de Martí", y "Caminos de la solidaridad americana".
- Sr. Dr. Erwin Walter Palm. "Cortés y Doña Marina (fragmentos de drama)".
- Sr. Dr. Walter Peñaloza. "El análisis y el valor de la ciencia".
- Sr. Gonzalo Pizarro. "Algunos aspectos de la pintura peruana contemporánea".
- Sr. Fernando Romero. "Arte Popular Peruano", y "Obra de aldea, Miguel Hidalgo y Costilla".
- S. Pedro Salinas. "Lo erótico en Rubén Darío".
- Sr. Dr. Aníbal Sánchez Reulet. "La figura de Enrique José Varona", y "El ensayo contemporáneo argentino".
- Sr. Dr. José A. Sobrino, S. J. "La soledad mística y existencialista de San Juan de la Cruz".
- Sr. Dr. José Manuel Topete. "Eduardo Mallea y el laberinto de la agonía".
- Excmo. Sr. Dr. Rafael Heliodoro Valle. "Lo que dijeron sobre la muerte de Martí", y "Presentación de Honduras, con ilustraciones".
- Excmo. Sr. Erico Veríssimo. "Reflexiones sobre un enigma literario, Machado de Assis".
- Sr. James E. Webb. "Paisajes de Honduras".
- Excmo. Sr. Dr. Eduardo Zuleta Angel, Embajador de Colombia. "Jiménez de Quesada y la literatura colombiana".

Acotaciones a un artículo sobre Eduardo Mallea

En el Número 39 de la *Revista Iberoamericana* (Marzo de 1955) aparece un artículo sobre Eduardo Mallea en que aparte de varios juicios críticos harto discutibles, se hallan errores de hechos que urge rectificar si queremos impedir la creación de un Mallea apócrifo. Se trata sobre todo de la discusión de la novela *Fiesta en noviembre*, de la cual tengo a mano la segunda edición de la Editorial Losada (1949), que supongo no se diferencia mucho de la citada en el artículo. Sorprende por consiguiente que en éste se llame arquitecto al protagonista Lintas (p. 135) cuando en la novela aparece como pintor, y pintor que ha exhibido sus cuadros (pp. 53, 75, 94, 119, 123). También consta en la novela que es a Lintas a quien se le pide un juicio sobre ciertas telas —lo cual da lugar a una escena culminante (pp. 91 y ss.)— y no el personaje secundario que se menciona en el artículo (p. 135). El asesinato de un poeta, que se nos asegura tiene lugar “en otra parte de la ciudad” y “en un parque solitario” (pp. 134-135) parece haberse confundido con otro asesinato —el de un librero— que refiere Lintas. Según la novela, la muerte del poeta ocurre fuera de cualquier ciudad (pp. 165-166); y aunque no se da indicación exacta del lugar ni del país, nada hay que justifique la aseveración del artículo, sobre todo cuando se tiene presente el epígrafe de *Fiesta en noviembre*.

En cuanto a las demás obras de Mallea, encontramos (p. 131) que *La ciudad junto al río inmóvil* es “una serie de relatos que presentan una galería de mujeres” —calificación que da

una idea poco exacta de un libro en que aparecen los protagonistas masculinos Durcal, Solves, Avesquín, Uber y Carlos Oro. Refiriéndose a Agata Cruz y a su marido ("*Todo verdor perecerá*") declara el artículo que ella "lo deja morir" (p. 136) dando así la impresión de un intento homicida de parte de Agata, cuando, al contrario, su deseo (aunque no cumplido) es suicidarse ella. Se puede comprobar esto leyendo las últimas páginas de la primera parte de la novela y también las primeras páginas de la segunda.

En las páginas 140 y 147 del citado artículo debe leerse "Roberto Ricarte" en vez de "Arturo Ricarte". La "Blanca" de la página 144 es la misma Blanche Alost que aparece en la tercera línea de esta página. "Azevedo" (léase "Acevedo"), si es joven, como lo asegura la página 143, será albino, ya que Mallea le presenta como hombre "de cabellos blancos" (*La bahía de silencio*, 3a. ed., 1950, p. 44). También es difícil que Mallea se escape de Amsterdam a Roma (p. 128) viajando "del sur al norte" (p. 123).

En la bibliografía con que concluye el artículo, aparte de una alfabetización un tanto caprichosa, debe advertirse que en los casos de *Las Águilas* y *Todo verdor perecerá* solamente la primera fecha es la de la edición original, refiriéndose la segunda a una edición posterior. Tampoco estaría de más añadir la primera edición de *Nocturno europeo* (Buenos Aires: Sur, 1935). Las obras que ha publicado Mallea después de escrito el artículo en 1953 son *Chaves* (Buenos Aires: Losada, 1953), *La sala de espera* (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1953) y *Notas de un novelista* (Buenos Aires: Emecé, 1954). El "estudio aparte" que pide la página 124 para las metáforas geográficas de Mallea se publicó en 1952. Véase Chapman, Arnold, "Terms of Spiritual Isolation in Eduardo Mallea", *Modern Language Forum*, XXXVII (No. 1-2, 1952), 21-27.

JOHN H. R. POLT
University of California,
Berkeley

CREACION

Mamita Maura

(CUENTO)

Lo cierto fue que Tata Mundo convaleció de aquella pulmonía que no pudo con él, volvió a calzarse el par de zapatones bien herrados, y con su pañuelo rojo anudado al cuello todavía anda por ahí fumándose sus chircagres y echándole aceite a su lamparilla que alumbrá historias. El día que ya estuvo de salir a asolearse, todavía algo desteñido de la piel y escurrido de las facciones, fue y nos dijo, sentándose en el pedrón que estaba al frente de su casa:

—Pues es que en la de menos yo soy como mi abuela.

—¿Mamita Maura?

—La mesma. Pura coyunda tiesa. Llegó a ser la vieja en aquellos años el bastión donde toda nuestra familia se arrimaba a asegurar sus tristezas para que ella las tuviera de su mano, o a dar rienda suelta a las alegrías, que también las había de haber en familión tan grande como el que ella y mi abuelo habían echado al mundo. Mas el abuelo, para entonces, ya dormía de espaldas bajo muchas paladas de tierra. Se fue sesentón, el flojo. Ella nos quedó, e hizo las veces del uno y del otro; y miren que, como autoridad, sabía ser de buen mando la viejita. ¿Piensan ustedes que, faltando el hombre, se le fue la finca en humo o se rompieron a pelear entre sí los hijos y las hijas? Nada de eso. Como en un puño los siguió teniendo a toditicos; y los cafetalillos más bien crecieron en sus manos, que para jefear paleas, cogidas, deshijas y descumbras, buenas nacieron. Asina era mi abuela: mujer de mucho respeto.

Estaba yo muy chacalín, pero me acuerdo muy bien de aquella vez que a casa llegó el tío Mateo con el recado:

—Que manda a decir mama que enyuguen ahora mesmo y esté toda la familia desde mañana en Santa Eulalia.

—¿Qué pasa? —dijo tata—. ¿Hay alguna novedad?

—¿Está bien ma Maura? —preguntó mama.

—Está bien; Dios me perdone si no. Pero ya se mandó a morir.

—¿Qué decís vos, mano?

—Quiere que estemos las diez familias presentes, y ya noticié a todas en redondo, porque asegura que del lunes que viene a las doce no pasa; desea que la despedamos.

Era viernes. El tío Mateo no pudo explicar nada más, y mama y tata, algo tristes, alistaron la carreta. A mi abuela había que obedecerla. Si no, aunque se estuviera muriendo, habría que oírle, y cuidado que no aguantarle unos cuantos tazonazos en la espalda. Tal y como lo oyen. Mas que mi tata tuviera ya cuarenta años. Los chacalines nos volvimos de fiesta. Como la muerte y nosotros no nos entendíamos, qué nos importaba que la abuela se hubiera mandado despachar un lunes a las doce. Lo que nos ponía locos era el viaje en carreta hasta Santa Eulalia de Atenas, donde ella vivía bien dueña de su haciendita y mandando la olla de toda la familia. Porque ma Maura tenía unos cuantos cincos, no crean, además de sus vacas y cafetales, y cuando a alguno de sus críos la mantención le andaba renca, ella le metía su apunalada; si no que lo atestigüen las ánimas de mis tatas.

Creíamos que la íbamos a encontrar volcada en cama. ¿Saben dónde estaba cuando al día siguiente a las cinco de la mañana me bajé a abrir la tranquera que daba al solar de su casa? Encaramada en una gran escalera, apeando mangos del arbolón que frente a la casa había, para darnos gusto por la trompa a las carretadas de nietos que iríamos llegando, unos tras otros.

—¡Qué tal, muchachitos —nos gritó—, les vino bien en el camino? ¿No me los asustó el tigre en los bajos del Cacao?

Y con la vara que tenía en la mano punzaba y aporreaba los racimos de frutas. Ya tenía dos canastos a medio llenar. Después bajó y dio la bendición a tata y mama, que se arrojaron junto a ellas.

—Pues sí, m'hijitos, la cosa es para pronto. Pero no quiero llantos.

—Pero, mamá, y esas ideas tuyas. Si usted todavía está vivitica.

—Dijo mi tata.

—Sí, hijo, pero no hay fecha que no se cumpla. Yo estoy cumplida.

Por no ser menos, llegué yo de domingo siete y me le hiqué enfrente, también. Ella se echó una risa.

—A vos, chacalín, que te bendigan los ángeles. Tu abuela tiene el alma muy curtida para bendecir chacalincitos limpios.

Y en lugar de darme cruces, sacó del bolsillo de su enagua media docena de jocotes tronadores, que todavía estoy saboreando, y me los regaló. A todo esto, mi abuela se pensaba morir el lunes a las doce. Mientras me comía los jocotes, yo quería saber qué era aquello, y, claro, qué iba un chacalín a averiguarlo; pero estaba muy contento de que la viejita se fuera a morir, porque me gustaban mucho los tronadores.

Ya era sábado, un sábado muy lindo que cuanto más se fue llenando de sol y claridad más fue hinchéndose también de carretas con bueyes, de mis tías, de mis tíos, y de toda la primada. Parecía la casa un domingo en el mercado. Saludos, regalos, platicadas largas, mucha comedera, y ma Mura de aquí para allá, metiéndose con todos, que ni obispo en día de confirmación. A eso de las tres, fue y ordenó:

—Lino, Mateo, Gaspar; a destazar los chanchos para el velorio.

Y a mis tías:

—Carmela, Amelia, Luisa; a jalar el pescuezo a las gallinas. Mañana es de guardar y no quiero trabajos en la casa.

El domingo nos fuimos todos al Centro, a misa de ocho. A la salida la abuela nos convidó corte parejo a un mondongo en el mercado, y nos compró biscocho hasta tirar para arriba. Eramos varias docenas, a más de los caballos y carretas, y ese día la curiosidad de los paisanos se atipó a dos manos por cuenta de nosotros, pues no hubo quién no preguntara qué cosa grande sucedía en la familia de la viuda ña Maura, y ésta, revolviendo su gran enagua almidonada y su cotona de encajes, se

pasó medio domingo enterando a sus amigos de cómo la pelona vendría por ella el lunes al mediodía.

Llegó el famoso lunes. Cuando a las seis apareció ñor Chindo con el barril al hombro, dijo mi abuela:

—Ahí viene ya la primera chicha para la vela.

Cuando por ahí de las siete entró a caballo el cura, ella explicó:

—Aquí me llega el padre para la confesada y los otros sacramentos.

Por el silencio que se hizo, comprendimos los menores que el cura traía además algo de mucho misterio dentro de aquella cosa que llevaba tapada.

La confesión fue larga, larga. Sabe Dios qué gran huaca de culpas y pecados se tenía ma Maura en la conciencia, porque para desgranarlos todos se gastó más de una hora. Enseguida comulgó. Después le echaron los santos óleos. Y entonces apareció otra vez entre nosotros con la cara toda colorada y sudorosa.

Ya los mayores estaban llenos de aquello, y algunas mujeres lloriqueaban, cuando en eso llegó la caja en una carreta. La había encargado ma Maura de las mejores, de paño gris con adornos dorados. La pusieron en la mesa. Encendieron las candelas. Las mujeres vistieron a mi abuela de blanco, y le prendieron un crucifijo en el pecho. Palabra que la viejecilla se veía hermosa entre tantas flores y candeleros. Y entonces comenzaron las despedidas. Abrazo a unos, besos para las otras, bendiciones a todos. Y se soltó el llanto a decir aquí voy.

Mi abuela se subió a la mesa, y parada en ella mandó:

—Bueno, bueno, dejen ya ese cuento. Que naide me lllore. ¿Me oyeron?

Una vez que les cerró la boca, agregó:

—El testamento está en Alajuela. Lo tiene le licenciado Chávez. Y ya saben, m'hijitos: nada de pleitos ni discusiones. Que Dios me les dé salud, y con qué pasar.

Carambas, sí; estaba tan seria, que de veras parecía una muerta. Sin permitir ayuda de naide, se metió en el ataúd, y al poco rato principió a agonizar.

Prima Eulogia, con su voz tan fuerte, dirigía el rezo frente

a las imágenes. Rosarios, letanías y responsos pasaban unos tras otros, y de cuando en cuando alguna de las mujeres no podía más, alzaba el llanto, y entre algunos la sacaban de la sala iluminada y la llevaban a la cocina.

Allá de vez en vez, afuera reventaban un cohete. Ordenes de ma Maura. Y ya pueden estar seguros todos ustedes de que medio Santa Eulalia se convidó a venir y presenciar la despedida de mi abuela.

El reloj que estaba en la pared dio las once. Ma Maura continuaba boqueando, y el pecho le sonijeaba como un gran aviso. Dos veces, como entre sueños, se levantó un poco y volvió a espiar el reloj.

Todavía se le oyó decir:

—Recen, hijitos, recen por mí y por todas las ánimas del Purgatorio. Páguenmele a ña Dominga dos pesos que le quedé debiendo. Sigán dándomele a la vieja Cástula la ayudita de todas las semanas. Y oiganme bien: que en esta finca naide nunca pase hambres. Hermanos somos. Todos hijos de Dios.

Y reanudó la tarea de agonizar.

Poco antes de las doce, hizo otros encargos:

—Poden hondo de cuatro a cuatro años. Resiembren a menudo. No paleen en ladera... Y no olviden; que haiga paz entre ustedes.

Llamó a mi prima Eulogia:

—Vos que lo chineaste, cuidáme a Mundito. Ayudálo a hacerse grande.

Y se dispuso al viaje.

Lo extraño era que ma Maura pudiera hablar tan claro hallándose ya como quien dice con medio pie en la sepultura. Faltaban cinco minutos. Faltaban dos minutos. Hasta los mocosos estábamos blancos del susto, espionando el reloj. Aquello no era para menos. A mí se me habían olvidado los jocotes y los mangos. Vide que a mi tata le resbalaban lágrimas por la cara, y mi mamá se la cubría con un pañuelo. Yo también me solté a llorar. Cuando el reloj por cosa de un minuto iba a marcar la hora de la muerte, mi prima Eulogia paró de rezar, dio un grito, y cayó redonda al suelo. Mis tías gritaron:

—Mama, mama, no se nos vaya. No sea ingrata, mamita.

Qué alaridos aquellos. A tío Mateo, por querer hacer fuerte, se le salió un bramido como de res a la que están poniendo el fierro; tan afligido se hallaba.

Y sonaron las campanadas de las doce. Ma Maura ya no se oía. Ma Maura había dicho "me muero el lunes a las doce", y el lunes, a esa hora, siguió siendo la mujer que se mandaba a sí misma, y que por eso, si le nacía de capricho, podía morirse un lunes a las doce... o no morirse, si no le daba la gana.

Poco a poco se fue levantando. Se paró lo alta que era; se puso en jarras y se dio a mirarnos en redondo no sé si haciéndose la brava, o brava de veras, o riéndose de nosotros. Caras de tontos y de espantados las que teníamos todos allí. Al tiempo que reventaban un cohete, ma Maura gritó:

—Diay, familia de pasmados, ¡qué esperan! ¡Qué empiece el velorio! ¡Toditicos a celebrar la muerte de ma Maura.

Y con la agilidad de una ternera bajó de la mesa, y ella misma dijo a repartir chicha entre todos los presentes.

Qué se cren ustedes, ¿qué allí paró la cosa? Cuando ma Maura mandaba había que hacer lo que mandara. Hubo que rezarle los nueve días. Fueron nueve días de fiestas en Santa Eulalia. Siete chanchos gordos, cuarenta y ocho gallinas, diez ollones de tamales, cuatro barriles de chicha, sin contar la mistela y el ron de caña. Bailes, marimba y rezadera. Y, oigánme bien: ni un pleito. En la casa de la viuda ña Maura naide estaba autorizado a sobrepassarse.

Ah, pero entre jolgorio y jolgorio, rosarios y reventones de bombetas, desde hombres hasta chiquillos, pasando por las mujeres, tuvimos que palear, deshijar, descumbrar y aporcar las catorce manzanas de cafetal que jefeara mamita; y cuando regresamos a nuestras casas la finca había quedado arreglada que ni un ajito, y como para salir de Samaritana en Semana Santa.

Ayúdenme a saber que fue toda esta historia. Algo se había traído entre manos la viejita con aquella extraña fiesta. ¿O fue que a última hora la pelona se le emberrinchó y no le hizo caso, y para disimular el chasco siguió adelante con todo? Me arriesgo a decir que no. Se me hace que sencillamente, como era vieja tan parrandera, ella no quería perderse su propio velorio,

a más de enseñarnos a todos a no tomar la muerte muy a lo serio.

Porque ma Maura aún vivió quince años. Y murió lo que se dice peleando. Bien sentada en la mesa, y con la cuchara en la mano. Se quedó allí una vez que estaba saboreándose un segundo plato de mondongo, de aquel tan rico y condimentado que hacer sabía, y así tan llenita y muriendo por donde muere el peje, por fin se nos fue Ma Maura de viaje.

FABIÁN DOBLES

NOTAS

LA CASI MUERTE DE FELIPE ALFAU

Hace ya muchos años fue en Nueva York. Llegué por necesidad a trabajar en el periódico *La Prensa* y tenía veinte años. Allí me presentaron a dos señoritas españolas, espirituales, vestidas de negro. Jesusa se llamaba la una y ésta casó con Antonio Solalinde; la otra, que tenía un nombre que parecía diminutivo, casó con Teixedor. Nombraban en las conversaciones a un hermano pequeño, de nombre Felipe. Un día yo les dije: "ese chico va a ser escritor". Esto pasó a fines de 1918. Después me olvidé de Felipe y la señora Jesusa se murió.

Veinte años más tarde, otra vez en Nueva York, Ernesto Montenegro me dijo: "vamos a visitar a mi amigo Felipe Alfau". Fuimos a Greenwich Village, donde vivía. Ya era hombre, cetrino, muy español. En la puerta de su casa, en la acera, puso una garrafa de vino. Tenía familia y unos chicos —creo que de él— que echaban codiciosas miradas a los vasos. El barrio era pobre y la casa era pobre, pero el vino y la buena amistad encendieron una conversación de seis horas.

Veinte años más tarde. Hoy, 9 de noviembre de 1956, he comprado un libro intitulado *Thirteen Great Stories*, y es en Berkeley, California. Entre otros nombres consagrados —James Joyce, Pirandello, Scott, Fitzgerald, Katherine Anne Portes— está el nombre de Felipe Alfau. Leo su cuento *The Beggar* (El mendigo) y siento la fuerte emoción de un mundo olvidado. El cuento es una pequeña obra maestra, una breve síntesis del alma española. Y leo en la breve introducción que Felipe Alfau nació en España, se vino de catorce años a los

Estados Unidos, que quiso ser compositor y director de orquesta, que es autor de una comedia titulada *Locos* y que en los últimos veinte años ha sido traductor en un banco de Nueva York y no había escrito nada.

Ser traductor en un banco es duro ejercicio, por eso escribió Góngora:

Amarrado al duro banco
de una galera turquesca...

Pero ser traductor en un banco y tener el talento creador de Felipe Alfau es casi un crimen. Claro está que el mayor crimen es ser pobre. Al escribir esto oigo una vocecilla traviesa que me dice:

—¿Se olvida usted que hay "fundaciones" tales como la Guggenheim, la Rockefeller, la Carnegie? Sí, me olvidaba de ellas, como se olvidaron de Felipe, ese talento que vive entre números en un banco de Nueva York. ¿Qué no habría escrito Felipe Alfau en cuarenta años? ¡Esta es la vida, Azorín; ésta es la vida!

Así y todo, esta lectura de los dos mendigos españoles, en inglés, determinada por una casualidad, me recuerda capítulos de la novela de mi vida: las señoritas Alfau en *La Prensa*; la garrafa de vino en Greenwich Village, y la casi-muerte de un poeta.

ARTURO TORRES-RIOSECO
Universidad de California, Berkeley

UNA POESIA PANEGIRICA DE GERTRUDIS GOMEZ DE AVELLANEDA

EN 1854, con ocasión del quincuagésimo aniversario de la muerte de José Nicolás de Azara, diplomático, literato, mecenas y filántropo, Basilio Castellanos de Losada, "historiador de la casa de Azara, cronista y anticuario de la casa y estados del Duque de Osuna y del infantado, director fundador de la Academia Española de Arqueología", etc., etc., concibió

el plan de un homenaje dedicado a la memoria de este gran hombre, para lo cual solicitó la colaboración de las personas distinguidas de España y el extranjero.

Utilizó para ello los elogios de éstos recogidos en el grueso y curioso *Album de Azara*: "Corona Científica Literaria, Artística de las Universidades, Academias, Maestranzas, Cuerpos Científicos y Patrióticos, el Cuerpo Diplomático y Hombres Políticos Nacionales y algunos Extranjeros consagrado a la buena Memoria del Insigne Caballero Aragonés el célebre Diplomático y distinguido literato español D. José Nicolás de Azara y Perera, primer marqués de Nibbiano".

La publicación se hizo en Madrid, en 1856. Entre los numerosos colaboradores encontramos a Gertrudis Gómez de Avellaneda, que por entonces moraba en Madrid, quien ofreció una composición poética que no mencionan sus biógrafos ni está incluida en las ediciones de sus obras. Nos permitimos reproducirla a continuación:

Al primer Marqués de Nibbiano

España le dio cuna, gloria el mundo,
pues fue tan gran varón en todas partes,
padre del pueblo, numen de las artes,
ángel de paz, político profundo.

Su elocuencia feliz no se escuchó en vano
el nuevo César que amagaba a Roma;
al genio de la guerra el suyo doma
y Salvador le aclama el Vaticano.

Otra noble misión gloriosa llena
cuando al sonar su voz, valiente y pía
los franceses cautivos en Turquía
aflojar sienten su fatal cadena,

y la fiera República que leyes
quiso dictar a pueblos asombrados
le admiró defensa de sus soldados
y amigo fiel de sus proscritos reyes.

Donde do quier inolvidable ejemplo,
fue de su casa en el hogar tranquilo
donde halló siempre el infortunio asilo,
y el humano saber ilustre templo.

Por eso, Azara, descargar sus iras
pudo la muerte sin herir tu gloria,
y aun le rinden tributo a la memoria
las nacionales y extranjeras lirás!

Gertrudis Gómez de Avellaneda (Madrid, 1855, op. cit., pág. 268)

A pesar de que trabajó sobre materiales bastante conocidos, la Avellaneda logra, sin embargo, darnos una admirable condensación de la vida y los hechos del español insigne.¹

JOSEPH G. FUSILLA
Northwestern University

UNAS NOTAS SOBRE LA POESIA DE MARGARITA ABELLA CAPRILE

LA Argentina puede enorgullecerse del crecido número de escritoras de primera clase, que le han dado prestigio y renombre en el siglo veinte. Entre las poetisas hay algunas personalidades sobresalientes desde aquella original generación que surgió en el segundo decenio de nuestro siglo y que cuenta con nombres importantes empezando por el ilustre de Alfonsina Storni, los de sus contemporáneos Rosa García Costa, Margarita Abella Caprile, María Raquel Adler, María Alicia Domínguez, Emilia Bertolé, y algo más de cerca de nosotros Norah Langè, Mara de Villarino, Ana María Chouhy Aguirre, María Granata, Fryda Schultz de Mantovani, Silvina Ocampo, por no mencionar sino algunos. En artículos anterior-

¹ La biografía de Azara puede leerse en casi todas las grandes enciclopedias —*Espasa, Grande Encyclopédie, Enciclopedia Italiana*— y en diccionarios biográficos como *Biographie Universelle, Nouvelle Biographie Générale*, etc. Estas, empero, no aluden al papel de Azara en el rescate de los franceses cautivados por los turcos, empresa realizada en la época en que se encontraba como embajador en Portugal. Para informaciones biográficas más extensas véase: Basilio Sebastián Castellanos de Losada, *Historia de la vida civil y política del célebre diplomático y distinguido literato español el magnífico caballero D. José Nicolás de Azara* (Madrid, 1849-50, 2 tomos), muy probablemente la fuente inmediata de que se sirvió Avellaneda.

res nos hemos ocupado de algunas de estas poetisas y en el presente quisiéramos referirnos a la obra lírica de Margarita Abella Caprile.

La obra poética de Margarita Abella Caprile es reducida y selecta. Consta de *Nieve* (1919), *Perfiles en la niebla* (1923), *Sombras en el mar* (1930), *50 poesías* (1938),¹ antología de los anteriores, *Sonetos* (1931), *La miré con lágrimas* (1950). Desde sus primeras composiciones, que datan de 1916 cuando todavía era alumna del Sagrado Corazón y su inspiración se limitaba al mundo familiar, colegial, o nacional, se caracteriza su verso por el buen gusto. En poemas iniciales de ritmos y tono modernistas, reminiscentes de literatura, como "El gaucho" escrito en cláusulas rítmicas, si bien carecen de originalidad, apuntan altas cualidades estéticas y prometen versos como los de su primer libro *Nieve*, de gran corrección formal y refinamiento de espíritu. Entre las poesías de este volumen se encuentran algunas honda y sencillamente conmovedoras, tales la titulada "Nieve sobre Buenos Aires". Se percibe aquí la emoción de sí misma a través de una visión literaria de la vida, al contemplar la blancura y pureza de la nieve símbolo de sus aspiraciones y sus ensueños:

¡Ah; lograr, en un raptó indescriptible;
estrechar con abrazo sin medida,
toda esta blanca esencia incorruptible
e incrustarla en el fondo de mi vida! (pág. 9).

Recatado romanticismo que se refugia en un neoclasicismo modernista para alcanzar su más límpida y sencilla expresión dentro de una delicada atmósfera espiritual. A través de ella, las angustias de la juventud se despojan de su materialidad para encauzarse hacia una imperceptible filosofía, algo contagiada de melancólico sentir pero iluminada y espiritualizada por la fe en la vida, y así siempre a distancia del atormentado dolor moderno. Todo lo más expresa un profundo sentimiento de soledad pero sin abandonarse a la amargura, ni llegar jamás al pesimismo filosófico que tan lejos nos lleva a veces de los sentimientos verdaderos.

¹ A este libro, publicado en 1938 por la Comisión Argentina de Publicaciones e Intercambio, pertenecen los trozos de poesía que citamos más adelante.

¡Ah, qué desolación y qué cansancio
este inútil luchar;
cada espíritu es como una isla
a la cual nadie, nunca, arribará! (pág. 22)

Lo que prevalece en la poesía de Margarita Abella Caprile es la serenidad, a la cual llega convirtiendo la vida en arte, como dice en "Consagración" y también —esto no es paradoja— vertiendo el arte en la vida para serenar la dolorida emoción y comunicarle una diáfana claridad. Su dolor se hace "cotidiana alborada" y sale y se pone como un "Sol de oro".

Fino, sobrio, intuitivo, es su segundo libro. En él, los contornos del sentimiento se difuminan en un paisaje interior de neblina. Las notas simbolistas del musical Verlaine hacen eco en los silencios que flotan tristes en la noche; el tono suavemente escéptico de su filosofía pasa del sensitivo refinamiento francés al nostálgico ensueño nórdico. Así es "Paisaje gris", quizás la más original variación del conocido poema verlaniano:

Tarde otoñal; las hojas
que ruedan por el suelo,
inician su angustiosa despedida;
flota un triste silencio
en el paisaje gris que va borrando
el esfumino de la noche. Siento
misteriosos pesares
y nostalgias sin fin. Está lloviendo
sobre el mar. La dulzura de las gotas,
imperceptible para el hondo océano,
la bondad de la lluvia que se pierde
en el profundo piélago,
son como el vano alivio
y el inútil consejo
que vierten su piedad inescuchada
en la amargura de un dolor inmenso. (Pág. 24).

En su segundo libro encontramos, no sólo tendencias neoclásicas, sino también verdaderas recreaciones del clasicismo popular que la acercan al Banchs de los romances y que, como en la poesía de Banchs, surge de una inspiración culta y aristocrática nacida de la necesidad de verter en formas sencillas el mundo subjetivo:

Iba el peregrino triste
con triste peregrinar;
penas tenía en el alma
no podías curar. (pág. 30)

Su gusto por lo clásico encuentra en el soneto el molde adecuado en que verter la emoción de sus pensamientos que se deshacen en intuición o de sus sentimientos que tienden hacia una casi filosofía mística. La mejor expresión, quizás, de esta identificación de sentimiento místico y esteticismo intelectual se encuentra en su magnífico soneto "Notre Dame de París", visión parnasiana que, al contacto con la diáfana espiritualidad de Margarita Abella Caprile, se desprende lentamente del paisaje que la encuadra para elevarse hacia una intangible región mística. Si por la elegancia, la sobriedad y la selección se acerca a Enrique Banchs, se diferencia de él por el intenso índice romántico de su temperamento poético.

Todavía más refinada en *Sombras en el mar*, más profunda y siempre sencilla, sin abdicar sus gustos tradicionalistas, ni su innato romanticismo inicial casi siempre subrayado en el último verso, Margarita Abella Caprile, en pleno dominio de su personalidad poética, alcanza acentos intensos, conmovidos, al tratar de temas vernáculos, y logra expresar las experiencias de la vida en un inmateralismo poético de trazos sobrios carente de abstracciones u oscuridades. Así habla en la última estrofa de "Esa es toda la vida":

Y esa es toda la vida:
levantar la cabeza y volverla a bajar;
la mañana que grita, con su voz poderosa
"no te resignes más",
y la noche que insiste, con su largo susurro:
"te habrás de resignar". (pág. 73)

Entre las influencias que han creído verse en la obra de Margarita Abella Caprile, se mencionan las siguientes: la de Delmira Agustini, por el uso del simbolismo del blanco, que le inspira poemas como "Estoy sola" y el título de su primer libro *Nieve*;² la de la condesa de Noailles y de Juana de Ibar-

² M. Dantas Lacombe, *Margarita Abella Caprile. Su obra poética*, Buenos Aires, "Club Argentino de Mujeres", 1932, pág. 9.

bourou en su período de formación;³ la de Amado Nervo por el misticismo que envuelve su emoción;⁴ la de Francis Jammes por la sencillez religiosa con que expresa el sentimiento de la naturaleza;⁵ la de Bécquer por la inmaterialidad y sutileza del sentimiento; la de Baudelaire (no vemos muy bien esta última); la de Shelley y de Keats por la transparencia luminosa del sentimiento hacia el paisaje;⁶ la de Verlaine por el encanto de lo evanescente.⁷ Nosotros hemos creído ver una fuerte afinidad con Banchs. Desde luego que todos estos poetas leyó Margarita Abella Caprile, y la influencia que hayan podido tener en ella se encuentra fundida en su singular personalidad. De quien más cerca se encuentra, por el espíritu, es de Nervo, como habrá podido verse por los fragmentos citados y, salvadas las distancias, estamos de acuerdo con la siguiente diferenciación que hace A. Cónsole entre ambos:

Nuestra poetisa ha encontrado en el gran lírico mejicano el Maestro... Lo mismo que el cantor de *Serenidad* siente la voz del infinito que le habla de Dios... Pero fuera del misticismo... se diferencian fundamentalmente. Amado Nervo quemó el incienso de su espíritu en aras del Amor... Nuestra poetisa, por el contrario, es todo renunciamento a los bienes de la tierra.⁸

Acertada observación que apunta además un rasgo pocas veces notado del temperamento ascético de la mujer, vivamente presente en la expresión poética de Margarita Abella Caprile.

En la última parte de *50 poesías*, titulada "Últimas poesías", se advierte una tendencia hacia el ultramodernismo, no tanto por la forma como por el concepto de la metáfora. Lo mejor suyo sigue siendo lo clásico de forma y los sonetos de

³ J. Carrera, "Margarita Abella Caprile", *América, Revista de la Asociación de Escritores y Artistas Americanos*, La Habana, 1941, XII, 74.

⁴ A. Cónsole, "Nuestras poetisas de hoy", en *Dos conferencias literarias*, Buenos Aires, Ferrari Hnos., 1935, pág. 26.

⁵ C. González Ruano, *Literatura americana. Ensayos de madrigal y crítica. I; Poetisas modernas*, Madrid, Imp. Artística de Sáez Hnos., 1924, pág. 91.

⁶ M. de Vedia y Mitre, "Un juicio sobre *Perfiles en la Niebla*", *La Nación*, Buenos Aires, junio 1, 1924.

⁷ "Perfiles en la niebla por Margarita Abella Caprile", *El Sol*, Madrid, junio 21, 1924.

⁸ A. Cónsole, *loc. cit.*

Margarita que han ido apareciendo periódicamente en *La Nación* durante estos últimos años, de trazo seguro, de sostenido estado poético, siguen afirmando la excelencia de su última inspiración. En su "Soneto del verso difícil" nos dice cuáles es su actitud frente a la nueva poesía, en unos versos tersos que siguen siendo tan tradicionales como antes pero con esa nueva dificultad moderna de la palabra exacta:

Abstraída en ingravidas canteras
hierro mármol difícil para el verso;
largas angustias, al rendirlo terso
logran un sueño de almas venideras.

Guiando emoción por sólidas riberas,
puliendo ritmos contra el don adverso,
cuando, al fin, capta forma lo disperso
premio vibrante alcanzan mis esperas,

Sólo el paciente devenir perdura.
Graves milenios de tenaz clausura
prestan al oro dignidad sintética;

pausado, el roble, a su destino sube;
las nieves altas, concisión de nube,
lentas destilan transparencia hermética. (pág. 115)

Consideramos a Margarita Abella Caprile fina y auténtica poetisa cuyo innato y nostálgico romanticismo dominado por la sobriedad de la expresión llega a una intensidad pocas veces igualada al entregar a una forma casi siempre clásica su aristocrático y diáfano sentir. Bien le sienta la definición que de ella hace María Monvel: "Soprano ligera de la lírica americana".

HELENA PERCAS
Grinnell College

ARTURO TORRES-RIOSECO

ARTURO Torres-Río seco es un hombre lleno de equilibrio, de serenidad, de placidez. Su cabeza leonina, de cabellos muy blancos, se yergue airosa sobre unos hombros fornidos de nadador o luchador. Torres-Río seco es corpulento, de estatura

más que mediana, de andar reposado y firme, de ademanes lentos y mesurados. Su ancha faz sonrosada y benévola irradiaba una juventud y una salud que contrastan con la blancura de su cabellera lacia. El cigarrillo humeante nunca se desprende de sus labios, ni al volverse colilla. Esto, sin embargo, no estorba el sereno fluir de su palabra ni el mirar sostenido de unos ojos inteligentes que observan tranquilos y amables, al interlocutor, tras unos lentes de sólida armadura negra.

No lejos del campanilo de la Universidad de California se alza el Dwinelle Hall, vasto edificio moderno rodeado de jardines, en que Torres-Río seco tiene su despacho. La ventana del despacho da sobre el jardín a la izquierda del edificio. Desde esa ventana se columbra un gran trozo del cielo azul de California y se oye el incesante rumor de los surtidores que riegan los arriates cercanos. El despacho de Torres-Río seco tiene las paredes cubiertas de libros ordenados vertical y horizontalmente en altos estantes. Estos libros son en su mayoría de novelistas, de poetas, de críticos y de ensayistas hispanoamericanos. En el lomo de muchos de los libros que están en el estante frontero a la mesa de trabajo del profesor, llenando más de un anaquel, se lee el nombre de éste, en caracteres dorados o negros. Sobre la mesa se apila un rimerio de volúmenes recién recibidos de México, de Cuba, de Colombia, de Chile y otros países. Junto al primero de libros por leer hay otro de cartas estampilladas abigarradamente, cuyos sobres aún no rasgados, exhiben membretes de universidades, de institutos, de academias y de correspondientes individuales de las Américas. Se advierte que en este despacho se desarrolla una labor sin prisa pero constante y tenaz, conforme a un método regular e inalterable, al que no perturban las interrupciones. Porque hay muchísimas interrupciones. Al profesor Torres-Río seco hay que consultar a toda hora sobre múltiples asuntos académicos o administrativos pues de su dictamen depende la adopción o rechazo de ésta o aquella política universitaria en que participa el departamento de que él es figura descollante.

No pasan diez minutos sin que suenen en el cristal esmerilado de la puerta del despacho los nudillos de un colega, de una secretaria, de un editor de libros académicos, de un estudiante que está escribiendo una tesis doctoral. Torres-Río-

seco interrumpe la lectura de un informe o la redacción del borrador de una carta y recibe al visitante con calmosa amabilidad. A las preguntas que se le formulan, no rara vez en tono de reprimida preocupación, el profesor contesta con una salida ingeniosa que corrige la aparente gravedad de un asunto. Y al par de esta respuesta humorística, que a menudo indica con sencillez la solución de un problema, se produce un ligero desprendimiento del cigarrillo adherido a un extremo de su sonrisa. Con amplio ademán sosegado el profesor sacude la ceniza caída sobre sus solapas. Tras este ademán habitual la dificultad planteada en el diálogo parece desvanecerse como aventada con la ceniza, y el visitante se despidе. Torres-Río-seco entonces reanuda tranquilamente la tarea interrumpe.

Es evidente que este hombre aún joven y fuerte en la plena madurez de la existencia, no ha sacrificado el ejercicio del arte de vivir y de convivir, como otros eruditos, al conocimiento obsesivo del mundo de los libros, aunque se ha pasado toda una vida leyéndolos o escribiéndolos. Pero su gran cultura libresca en vez de limitar su visión a la distancia que media entre los ojos y las páginas impresas y de dejarla fija en trasmundos de fantasía o de abstracción, se la ha agilitado para proyectarla quieta y hondamente sobre el espectáculo de lo que acontece en el aquí y en el ahora, y para penetrar con genuino interés humano en el espíritu de éste o aquel interlocutor, desconocido o famoso, con quien departe en el atareado fluir de sus horas.

Se adivina en Torres-Río-seco a un espectador afable aunque un tanto irónico de las flaquezas humanas, a un conocedor benévolo de los hombres y, sobre todo, de los escritores. La presunción, la egolatría, la petulancia, no le incomodan ni irritan sino que, por el contrario, le divierten. Un humorismo sin sarcasmo parece ser la válvula de escape de su tranquila tolerancia para con las debilidades humanas. Sabe él que no hay virtud sin limitación, ni cualidades, por excelsas que sean, sin el contrapunto de los defectos. Y puede él por eso dosificar magnánimamente la admiración y la ironía.

En suma, este profesor que ha sido pionero infatigable en la América anglosajona en pro del estudio y valoración de una cultura ignorada (o *negligida*, como diría Jorge Luis Bor-

ges), ha sabido como pocos evitar los peligros del ensimismamiento profesoral. Ha pasado por la prueba de fuego de la vida académica norteamericana que es toda prisa, tensión, horario estricto, angustia del minuto, y se ha mantenido exento del contagio del atolondramiento que convulsiona los claustros cuando suenan las campanillas y corren por ellos muchedumbres presurosas. Y sobre todo se ha mantenido inmune a ese mal no insólito en los intelectuales, el cual suele manifestarse en nerviosa inquietud azorada o en indiferencia abstraída y remota para toda incitación transeúnte.

Hace más de veinticinco años que escribió Federico de Onís:

Torres-Rioseco es joven, pasada la flor de la juventud, maduro ya. Su estancia en los Estados Unidos, precisamente en los años formativos, no le ha hecho perder su carácter nativo chileno; no ha hecho de él lo que con feliz expresión puertorriqueña se llama un *pitiyanki*. Al contrario, lejos de la tierra y el ambiente propios, lo nativo en él se ha depurado, acentuado y universalizado gracias a la influencia extranjera bien asimilada.¹

Algo semejante al elogio de este chileno depurado iba a decir más tarde Gabriela Mistral:

Oír hablar a Torres-Rioseco es saber que él celó su llama a la intemperie de la extranjería, que la veló con sustento y atizada. Pueden buscársele en su charla los destrozos del destierro en la sintaxis y las marcas del cartaginismo en el vocabulario. No se les halla. Se enroló en las tropas de Aníbal, pero habla todavía en el patio de la casa familiar o bajo el parrón talquino.²

Tanto Federico de Onís como Gabriela Mistral celebran este triunfo de la autenticidad de la persona en el hijo de Talca exilado voluntariamente en el *país de hierro*, atribuyéndolo, en mayor o menor grado, al cultivo de la poesía. Lo que no señalan es que el cultivo de la poesía puede constituir a su vez un ejercicio peligroso, como el de manejar un arma de doble filo, para la preservación de la calidad humana más sobresaliente en Torres-Rioseco. Esta calidad es la que indiqué al comienzo:

¹ *España en América*, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1955, p. 667.

² Prólogo al libro de Torres-Rioseco, *Cautiverio*, México, 1955, pp. 13-14.

el equilibrio, la serenidad, la placidez. Porque este hombre imperturbable y benévolo domina a la perfección un arte acaso más difícil que el de versificar con finura, que es el de vivir con plenitud y sosiego, armonizando el saber y la *sagesse*.

* * *

Torres-Río seco, que ha logrado en el arte de vivir la armonía de los contrarios, la ha también perseguido en el arte de rimar. Se ha dicho hace muchos años, y Díez-Canedo lo ha repetido, que en Torres-Río seco poeta, libran batalla la espiritualidad y la sensualidad.³ Esto se afirmó a propósito de los poemas de *En el encantamiento* y es todavía cierto en el libro de versos más recientes que se titula *Cautiverio*. Se advierte hoy, sin embargo, que la batalla entre espiritualidad y sensualidad no se decide a favor de ésta o de aquélla, porque el resultado es otra forma de armonía vital:

No es esencial que viva así violento
el fuego de este amor apasionado;
no es necesario que yo esté extasiado
frente a un milagro de descubrimiento.

No es justo que se pierda en un momento
lo que pudiera ser eternizado
ni es justo que ande siempre torturado
sometido a mi propio sentimiento.

Más natural sería estar atento
al desdoblarse de tu pensamiento,
a todo acto sutil y razonado

que te revele en actitud y acento,
para entregarte pura en el intento
de definir tu ser iluminado.⁴

—En el discreteo amoroso de este soneto en que resuenan junto a las vivencias genuinas del poeta ecos antiguos, se advierte la lucha de lo pasional y de lo espiritual, así como el afán de conciliar o superar el antagonismo: ni pasión violenta ni éxtasis pasivo. En los tercetos el poeta aspira a lo que tras-

³ *Letras de América*, Colegio de México, 1944, p. 393.

⁴ *Cautiverio*, p. 38.

ciende el deseo y a la par escapa a la pasividad del éxtasis. Esto es, a lo que es más natural, a lo que está más en armonía con su *natural*: el logro de una serenidad que sea armonía en el ser del amador, la cual serenidad permita a éste definir "el ser iluminado" de la amada. De este modo sensualidad o pasión, espiritualidad o arrobamiento, se funden y trascienden en atenta y serena delectación, en armonía de contrarios. Así el conflicto expresado en los cuartetos halla su solución en los tercetos en que el anhelo final se apacigua y purifica.

En la más reciente obra poética de Torres-Río seco se transparenta el afán ya aludido de lograr en el arte la aspiración de serenidad realizada en la vida, en la preferencia por los temas a que anima el ideal de placidez, de equilibrio, de simetría en los trabajos humanos. Sirva de ejemplo el soneto en honor del autor de *Alsino* en que se elogia la vida de Pedro Prado como

Vida de placidez y simetría,
sentimiento e idea, musgo y roca...

y en que el ideal del hombre y del artista aparece como el esfuerzo triunfante de imponer a la existencia y al arte una norma de moderación, de serenidad, de ecuanimidad:

Fue su propio arquitecto y su vigía,
el canto fue la esencia de su boca,
armonizó lo que combate y choca
en concepción de pura geometría.

Fue su vida ejemplar y cotidiana,
amago audaz de rosa y avellana;
viajero matinal y vespertino

iniciado en secretos milagrosos,
va siguiendo con pasos cavilosos
senda de luz que le trazara Alsino.⁵

Como se ve, el soneto exalta la vida armoniosa del sentir y del pensar, la igualdad de ánimo a la hora de los dos crepúsculos, la estimación de la rosa sin desdén de la avellana. Es decir, la vida como serena plenitud a través de lo bello y lo

⁵ *Ibid.*, p. 49.

vulgar, de lo insólito y lo cotidiano. Todos los símbolos del soneto revelan el mismo desiderátum vital y artístico que, repito, consiste en la consecución estable de una armonía hecha de tensiones y antagonismos.

En el poema "Hechos pasados" Torres-Río seco hace una evocación de sucesos como de pesadilla que reaparecen en su mente en una pululación caótica. Este, como algunos otros poemas de *Cautiverio* es acaso un experimento o ejercicio en que busca formas de expresión acorde con el espíritu de la poesía de vanguardia:

Pasan por mi cerebro viejas películas, con hombres
vestidos de payasos y con gestos mecánicos,
y mujeres de alambre con zapatos plumizos
pasan sobre mi fiebre, pasan en mis insomnios.
Murallas carcomidas de lluvia en las que quedan
las lentas acrobacias de los caracoles, caballos de carrera
dormidos en la greda de los caminos...⁶

Poesía aluvial es ésta, que arrastra sobre el fondo del subconsciente una carga pesada de detritos de lo que ha sido vívida experiencia un día y hoy retorna en visión sórdida y deprimente:

...O buques en océanos de grasa, hediondos
a pescado, a pintura, a cocina y a tedio
fantasmas en las noches sudorosas del Trópico,
ebrios de luna, de whisky, de mujeres y póker...⁷

Ha abandonado Torres la euritmia del soneto, la contención de las medidas fijas y, además, ha abandonado ese estar sobre sí mismo que es la eutrapelia de las emociones. Pero al terminar el poema el caos desaparece y, del pasado total de la vida del poeta, se borran las imágenes de pesadilla: es esto el recobro de la serenidad perdida en instantes de espiritual laxitud, porque ya

en mis huesos se duermen experiencias antiguas
como gaviotas en el viento combo de la ola.

⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁷ *Ibid.*, p. 82.

Ni emoción ni sollozo, ni realidad bajo el sueño de las mareas, todo queda cubierto en lejanías difusas y sin carácter y mi voz se domina y adquiere apariencia de cosa humana en la alegría sin énfasis de los hechos pasados.⁸

Resulta, pues, que ese mundo de desintegración que por un momento llenó la mente del poeta no fue nada más que el pasajero predominio de los aspectos sórdidos de la existencia, en una visión, la suya, en que lo bello y lo feo, lo alegre y lo triste, lo noble y lo bajo se necesitan para abarcar el sentido integral de la realidad. Y como este sentido integral de la realidad se ofrece al poeta como el de una armonía de contrarios, la totalidad de su experiencia —es decir, su pasado vital—, readquiere a sus ojos, en lucidez recobrada, su cabal significación. De aquí que todos los hechos pasados, en suma, su vida entera, adquieran finalmente una “alegría sin énfasis”, esto es, se sujeten a una perspectiva de serenidad y de equilibrio.

Y este es el mensaje de Torres-Rioseco que se espiga en sus versos. El mensaje del hombre y del escritor. Mensaje según el cual, a despecho del mal que nos circunda y asecha, es posible lograr en la existencia, con la serenidad, la armonía del saber y la *sagesse*.

HUGO RODRÍGUEZ-ALCALÁ

⁸ *Ibid.*, p. 84.

RESEÑAS

AFRANIO COUTINHO, *A literatura no Brasil*. Editorial Sul Americana, S. A., Rio de Janeiro, Vol. I, t. 1, 1956. 540 pp. Vol. II, 1955. 394 pp.

Sob a direção do professor e crítico literário Afrânio Coutinho, com a assistência dos críticos literários Eugênio Gomes e Barreto Filho, está em elaboração uma revisão da literatura brasileira. Cerca de cinquenta colaboradores e especialistas foram encarregados dos diversos temas. A obra está dividida em três partes, a saber: I parte: introdução compreendendo o estudo dos temas de ordem geral; II parte: a literatura no Brasil segundo os vários estilos em que foi produzida: Renascença e Barroco, Classicismo e Arcadismo, Romantismo, Realismo, Naturalismo, Parnasianismo, Simbolismo, Modernismo; III parte: capítulos sobre temas isolados: a crítica, o ensaísmo, a oratória, as relações da literatura com a filosofia, com as idéias políticas e jurídicas, com o jornalismo, com as artes, etc.

Entre os colaboradores mais importantes salientam-se: Luis da Câmara Cascudo, Hernâni Cidade, Clovis Monteiro, Otávio de Faria, Peregrino Júnior, Andrade Muricy, Luis Delgado, Gilberto Freyre, Augusto Meier, Afonso Arinos de Melo Franco, Olívio Montenegro e outros.

A literatura no Brasil representa, segundo o diretor, "mais uma tentativa de reação contra o sociologismo, o naturalismo e o positivismo, e contra o historicismo, em nome dos valores estéticos, em nome da crítica intrínseca ou estético-literária, ou poética". No estágio atual tem crescido tanto o acervo de trabalhos publicados que a um só homem a tarefa de escrever uma história literária se afigura insuperável. Por isso decidiram numa obra coletiva. Apesar de que esta obra foi escrita por vários colaboradores há, mesmo assim, uma unidade de planejamento. Mas esta submissão necessária ao conjunto não diminui o valor de cada crítico. O resultado é

uma coleção de excelentes artigos escritos por especialistas —uma coleção que, ao mesmo tempo, nos fornece uma admirável história da literatura no Brasil. *A literatura no Brasil* é, sem dúvida alguma, uma obra imprescindível a toda pessoa interessada na vida literária brasileira.

Valicasas são as ilustrações que documentam os temas e os autores. Também de grande valor são as bibliografias incluídas.

Dos volumes de que constará a obra faltam o t. 2 do primeiro que tratará do Romantismo, e o terceiro volume que abrangerá o Simbolismo, o Modernismo e as tendências contemporâneas.

ALBERT R. LOPES

Universidad de Novo México

ÁNGEL MARÍA GARIBAY, *Historia de la literatura náhuatl*, Primera parte (etapa autónoma: de c. 1430 a 1521, Editorial Porrúa, S. A., Av. de la República Argentina 15, México, D. F., 1953).

Obra fundamental es ésta del padre Garibay que viene a proyectar luz meridiana sobre la literatura elaborada por los nahuas en los momentos en que alcanzaron su apogeo en el Valle de México. El libro inicia la "Biblioteca Porrúa". Creemos que con este volumen —dicen los editores— se realiza una feliz conjunción; en el tema, de prioridad obvia y en las calidades del autor. Le conocen y aprecian muchos por su personalidad y por su talento; pero, no obstante, es grata y necesaria exigencia presentar su perfil biográfico a más numeroso público antes de hablar de su obra. Ángel Ma. Garibay K., sacerdote católico, ha dedicado su actividad principalmente a sus ministerios. Después del profesorado en el Seminario y de una vida de contacto con los indios durante su servicio parroquial, es hoy día Canónigo Teólogo del Cabildo de Guadalupe. Especialmente dado a las letras clásicas, ofreció a la luz pública una versión de la *Trilogía* de Orestes, directamente hecha del griego y en versos castellanos. Por lo que toca a la directa exploración de los monumentos literarios de la antigüedad mexicana, además de este libro, que da suficiente idea de su trabajo, tiene mucho escrito sobre estos temas y principalmente versiones de todos los documentos de mayor importancia. Todo lo cual fue como la preparación para esta obra, primer volumen de la *Biblioteca Porrúa*.

En la introducción de la obra el P. Garibay trata de la manera como

fue transmitido por los nahuas su pensamiento a través de las generaciones. Hubo ya una forma escrita, el código, la alfabetización del idioma al pasar a los escritos castellanos. La lengua náhuatl era clara, concisa, capaz de múltiples sugerencias, fácilmente apta para la expresión de las imágenes, afecta al "paralelismo" que da belleza al concepto, grave por su acento.

El autor divide su estudio en dos etapas: 1ª Vida autónoma de la mente náhuatl y 2ª El trauma de la conquista española en la mente náhuatl.

Inicia la primera con el señorío de Izcoatl, momento en que se destruyó la documentación antigua para iniciar una nueva historiografía. El período se cierra en 1521. La segunda época de la literatura náhuatl se inicia en el mismo año de la conquista y lo cierra el P. Garibay en 1750, año en el que hace crisis la enseñanza del náhuatl.

Sigue la introducción hablando de las fronteras de la expresión náhuatl y de las fronteras de la producción literaria y sus centros principales de realización: Tenoxtitlán, Texcoco, Cuauhtitlán y lugares vecinos, Azcapotzalco, Tlacopan; después Chalco y otros lugares más alejados, Huexotzingo y Cholula. Se ocupa después de los orígenes literarios, oscuros por insuficientemente explorados. ¿Fueron los huastecos los iniciadores? ¿Influyeron los otomíes en la producción náhuatl? Pasa después a estudiar las fuentes de su investigación: anales, sagas heroicas, cantos épicos, relatos y anécdotas. Ocupan lugar importante en este campo las crónicas de los misioneros y posteriormente los trabajos de los antropólogos nacionales y extranjeros: Chavero, Orozco y Berra, García Icazbalceta por un lado, Prescott, Brinton, Selser, Cornyn. Particularmente interesante es la nómina de estas fuentes, con que cierra su introducción el autor, que además de dar valor documental a la obra, servirán para que futuros investigadores se adentren en el estudio de varios de los temas que admiten futura valoración.

Entrando ya al examen de la obra, que tiene que ser naturalmente somero, expresaremos que en diez densos y exhaustivos capítulos realiza el examen de los diversos aspectos de la literatura náhuatl. En el primero se ocupa de generalidades de la poesía: el verso, la música y la danza, y por tanto el ritmo, el paralelismo, las "palabras broches", las metáforas, el uso de ciertas partículas, que servían tal vez, para medir y modular el verso. Por último nos da el P. Garibay los nombres que se daban a los poemas.

"Poesía religiosa", "Poesía lírica", "Poemas Otomíes", "Poesía

épica", "Poesía dramática", "La prosa en general", los "Discursos diácticos", la "Prosa histórica", la "Prosa imaginativa", constituyen los nueve capítulos restantes de esta monumental obra, cuya publicación ha constituido uno de los acontecimientos literarios de mayor envergadura de los últimos tiempos. La conclusión a que llega el autor al final de lo que él llama modestamente "una serie de capítulos monográficos sobre diversos temas" de la Historia de la *Literatura náhuatl* es muy sugestiva, a saber: "a pesar de la deficiente y precaria base de nuestros conocimientos, tenemos suficientes testimonios para juzgar del valor literario de la antigua producción en náhuatl. No es una cultura que se pueda poner sobre la griega, la romana o la indostánica; es un aspecto del pensamiento humano suficientemente conservado y que, para nosotros, tiene valioso interés de dar lo que pensaron nuestros predecesores en este suelo mexicano. Tengamos o no sangre india, tenemos una herencia que nos toca a todos y de la que todos podemos gloriarnos".

JULIO JIMÉNEZ RUEDA,
*Universidad Nacional
Autónoma de México.*

CARLOS GARCÍA PRADA, *Poetas modernistas hispanoamericanos. Antología. Introducción, selecciones y notas críticas y bibliográficas*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1956. 355 pp.

El profesor de la Universidad de Washington, Dr. Carlos García Prada, que fue meritisimo primer director de esta *Revista Iberoamericana*, acaba de publicar la antología cuya referencia encabeza estas líneas.

Comienza el libro con un breve ensayo en el que el Sr. García Prada delinea primero el propósito de su publicación: presentar con fines docentes quince poetas con los cuales puede comenzarse el estudio del modernismo hispanoamericano. Trátase pues de un libro de intención pedagógica, destinado a estudiantes y a otros lectores que se inicien en el conocimiento del modernismo. Con tal fin continúa García Prada su prólogo dando su propia definición, ambientación, caracterización e historia del modernismo. Estampa luego el compilador las selecciones de poesías de quince poetas, precedida cada una de su breve nota crítica sobre el poeta antologizado y de la lista de sus principales obras. Son dichos poetas los siguientes: González Prada, Martí, Díaz Mirón, Gutiérrez Nájera, Casal, Silva, Darío,

Nervo, Jaimes Freyre, González Martínez, Valencia, Lugones, Herrera y Reissig, Chocano y Porfirio Barba Jacob. Termina el libro con una bibliografía seleccionada de obras que pueden permitir al estudiante continuar el iniciado conocimiento de los escritores modernistas y el modernismo.

El ensayo introductorio a que antes me refería es breve y sustancioso. Si este libro se usa, como seguramente ha de usarse, en clases de literatura hispanoamericana, dicho ensayo resulta aptísimo para que el maestro lo explique, lo comente y lo discuta párrafo por párrafo. Su misma necesidad brevedad ha forzado indudablemente al Dr. García Prada a expresarse en forma concisa, en frases epigramáticas, que tanto si se está de acuerdo con su contenido como si no se está de acuerdo, pueden ser excelente motivo de exégesis. Las tesis básicas de García Prada son: 1º, que el modernismo es una de las manifestaciones de una constante de la cultura occidental que desde el alejandrismo va hasta el superrealismo pasando por la edad de plata latina, por el barroquismo, el romanticismo y el mismo modernismo, constante cultural que se opone a otra constante, la del clasicismo; 2º, que el modernismo es la expresión hispanoamericana de esa constante cultural resurgida simultáneamente en varias literaturas occidentales en el último tercio del siglo XIX, literaturas que debido a esa simultaneidad del fenómeno pudieron inter-fertilizarse; y, 3º, que precisamente por ser la expresión de una constante cultural, el modernismo—en lo que tiene de esencial—no está liquidado. Estas tres tesis pueden dar ocasión al profesor para exposiciones y discusiones en pro y en contra en su clase, añadiendo así al goce estético de la lectura de las poesías contenidas en la antología el interés intelectual de los temas de historia de la cultura y de la literatura que esas afirmaciones de García Prada suscitan.

Las notas del compilador que preceden a cada una de las selecciones de poesías son claras, adecuadas a su propósito docente, y están escritas también con la característica elegancia de la pluma de su autor.¹ Las

¹ Una sola observación respecto a dos de esas notas. En las págs. 32 y 214 se afirma que Ricardo Jaimes Freyre en sus *Leyes de la versificación castellana* (1912; 1919), presentó como suya, adueñándose de ella, la teoría del verso que Manuel González Prada había explicado en las notas a *Exóticas* (1911). La publicación en libro de las *Leyes* data, en efecto, de 1912 con segunda edición en 1919; pero la primera publicación de su teoría la había hecho ya Jaimes Freyre en 1905 (años antes, por lo tanto, de la aparición del citado libro de 1911 de González Prada), en dos artículos: "La ley del ritmo", *Revista de Letras y Ciencias Sociales*, La Habana, Núm. 15, septiembre 1905, págs. 177-193, y "Leyes de la

selecciones muestran el mismo buen sentido pedagógico —y alto nivel de valor estético— en la presentación de las diversas facetas de la obra de cada autor y del conjunto de esa obra dentro del complejo modernista.

En resumen, el profesor García Prada proporciona con esta antología un útil instrumento de enseñanza a los maestros de literatura hispanoamericana, un eficaz y cómodo texto a los estudiantes de la materia, y, finalmente, una prueba más de su experta docencia y de su fino gusto literario.

LUIS MONGUIÓ
Mills College

CARLOS MAZZANTI, *El sustituto*, Ediciones Botella al Mar, Buenos Aires, 1954. 136 pp.

Con *El sustituto*, el joven escritor argentino Carlos Mazzanti . . . (1926-) ha logrado retratar al hombre angustioso de la época actual. Como "Jesús agobiado por la incompreensión del pueblo que lo crucificaba",¹ el hombre pasa por la vida sin que nadie le comprenda: ni aun sus padres ni su esposa. El siente personalmente los dolores del mundo. "Creía experimentar cada uno de los dolores humanos, y cualquier perro desamparado en una esquina solitaria que encontraba cuando regresaba por las noches a su cuarto hacía revivir esos confusos tropes de conocimientos donde se mezclaba la sangre, el polvo y las lágrimas de todos los siglos".²

El sustituto es un libro intenso, escrito en un solo párrafo, que surge totalmente del interior del protagonista. El contenido de la obra puede dividirse en cuatro planos: los movimientos del protagonista, que transcurren, a excepción de las últimas páginas, en un solo día; la preocupación por su vecino que va a morir ahorcado a las nueve y media de la noche por haber asesinado a un viejo; los recuerdos de toda la vida del protagonista; la semi-conciencia del protagonista de ser representante de toda la humanidad.

versificación castellana", *ibid.*, Núm. 16, octubre 1905, págs. 287-307. Ver. Dorothy Clotelle Clarke, *Una bibliografía de versificación española* (Berkeley [University of California Publications in Modern Philology, Vol. 20, Núm. 2], 1937), pág. 81. No parece, pues, justificada aquella afirmación.

¹ Carlos Mazzanti, *El sustituto* (Buenos Aires: Ediciones Botella al Mar, 1954), p. 119.

² *Ibid.*, pp. 102-103.

Los movimientos del protagonista constituyen al principio el plano menos significativo del libro mas van acelerándose hasta culminar en un final heroico y glorioso, en el cual se reúnen los cuatro planos del libro. Una mañana el protagonista se rasura, toma una taza de café, se viste y sale de su departamento. Baja la escalera, sale a la calle y se sienta en un banco en la plaza. A las once pasa por un jardín y luego entra en un café donde pide una cerveza y toma una aspirina. A las cinco va a la biblioteca y lee todos los periódicos que llevan datos sobre el crimen. En la calle otra vez, se encuentra con la esposa del reo. Alocado, le grita que él mismo fue el asesino. Huye por las calles. Recoge todo su dinero y se lo da a la lavandera. Entonces se dirige a la cárcel y se entrega a la autoridad. Algún tiempo después lo llevan al cadalso y lo ahorcan.

Desde el principio del libro, el protagonista piensa en la suerte de su vecino sentenciado a morir a las nueve y media de esa misma noche. El vecino no ha confesado el asesinato y por eso el protagonista lo cree inocente y quiere ayudarlo. Al bajar la escalera el protagonista recuerda que hace seis meses, la mañana después del crimen, había encontrado allí una moneda de cincuenta centavos agujereada. Durante el día sigue pensando en el crimen cuyas circunstancias recuerdan *Crimen y Castigo* de Dostoyevsky. El viejo asesinado fue hallado con el cráneo hundido y un martillo a su lado. Al leer el reportaje sobre el proceso, el protagonista se convence de la inocencia del acusado. Este, en su defensa, dijo que había bajado al departamento del viejo para recoger una moneda de cincuenta centavos agujereada. Su niño la había dejado colarse por una de las rajaduras del piso. Al entrar en el departamento del viejo, se aturdió al ver a éste asesinado. En ese momento entró otro vecino y llamó a los policías. El protagonista, convencido de la inocencia del acusado, ve la oportunidad de quitarse la mayor preocupación de su vida: el nunca haber hecho nada por nadie, y sustituye al vecino en el cadalso.

Al realizar este acto heroico y glorioso —insisto en la palabra *glorioso* por su insinuación religiosa— el protagonista da sentido a su vida. Durante el día, poco a poco, van surgiendo los recuerdos de su existencia. De niño vivía con sus padres en una casa entre el mar y un bosque de pinos. No tenía hermanos y andaba solo y desnudo por la playa, hablando con el viento y devolviendo los mariscos y las conchas al mar. Cuando tenía doce años, murió su padre. Su madre alquiló una habitación en la ciudad y regresaban a la playa los fines de semana. Laura, una amiga que lo seguía por la playa, deja de aparecer un día. La madre de la muchacha le informa

que murió asfixiada en la ciudad. Sin embargo, cuando piensa en los horrores que sufrió su amigo en una ciudad ocupada por los nazis, le parece poco importante la muerte de Laura. La madre del protagonista murió antes de que él cumpliera los diez y seis años. Hace unos seis años él se estableció en la ciudad. Recuerda a su amante Elena quien le visita en la cárcel después de su confesión. Después de unas alusiones muy vagas en distintas partes del libro, acabamos por saber la historia de su esposa Mónica en las últimas quince páginas. Después de casarse, fueron a vivir en la casa de la playa. Mónica, lo mismo que la madre del protagonista, tiene que acostumbrarse a vivir sola mientras que éste no puede dejar de comunicarse con la naturaleza. Ni el nacimiento de su hijo puede cambiarlo. Un día mientras él vaga por la playa en medio de un huracán, Mónica se asusta, trata de huir con el niño y los dos mueren en la tempestad.

La vida y la muerte del protagonista tienen una trascendencia filosófica. Representan la vida y la muerte de la humanidad. El protagonista aspira a la libertad de todo, inclusive su alma. Le atormenta el recuerdo del barquito metido en la botella, el cual él quería devolver al mar tanto como había devuelto los mariscos y las conchas. Por todo el libro se oyen variaciones del motivo "Cuando las estrellas comiencen a llorar... verás, pequeño mío, que sus lágrimas son gotas de rocío que regresan desde el tiempo hacia el mar".³ De igual manera los hombres regresan a su padre después de haber obrado bien. Así Cristo, así *el sustituto*. Los dos murieron por una humanidad que no los comprendía y los dos fueron consolados en sus últimos momentos por una prostituta. Al lado de este concepto cristiano, se siente la coexistencia del materialismo que señala el mar como la cuna de la humanidad.

Al captar con gran sensibilidad la angustia del hombre del siglo veinte, Carlos Mazzanti, con su primer libro, se ha colocado al lado de novelistas argentinos tan distinguidos como Manuel Gálvez (*El mal metafísico*) y Eduardo Mallea (*Babía de silencio*, etc.).

* * *

Datos autobiográficos de Carlos Mazzanti:⁴

"Como datos biográficos le diré que nací en Buenos Aires, pero que la mayor parte de mi vida transcurrió en la Patagonia, pues mi padre es

³ *Ibid.*, pp. 75-76.

⁴ Carta dirigida al autor de esta reseña, fechada en Buenos Aires, 16 de septiembre de 1955.

agrimensor. Hemos recorrido gran parte de la zona cordillerana, sobre el límite con Chile efectuando la medición de tierras para entregarla a los pobladores. Me parece difícil que yo pueda liberar jamás mi obra de ese paisaje grandioso y de la deplorable miseria en que viven la inmensa mayoría de sus pobladores autóctonos o descendientes en forma directa o indirecta de los indígenas que antaño poseían todas esas magníficas tierras. Puedo decirle que he recorrido una buena parte de los bosques templados de la cordillera a lomo de caballo ayudando a mi padre. Nací en el año de mil novecientos veintiséis y mis estudios no han pasado de los secundarios. Actualmente posco un pequeño taller de marcos para cuadros aquí, en Buenos Aires. Eso es todo lo que puedo decirle respecto a mi vida. En cuanto a mi obra, ya le he manifestado más arriba que *El sustituto* es mi primera novela. Tengo escritas, además, tres obras de teatro: *La comisión de mensuras*, *La piel oscura* y *Paralaje 66*, ninguna de las cuales ha sido publicada o representada. Posco algunos cuentos, una novela terminada, *El emisario*, y otras tres en preparación; *Al final de la calle*, *La casa en el bosque*, y *Sobre la misma tierra*. De estas tres, *Sobre la misma tierra* transcurre en la Patagonia y *La casa en el bosque*, en un pueblo cercano a Buenos Aires. *Al final de la calle*, al igual que *El sustituto*, no tiene ubicación ni en el tiempo ni en el espacio, aunque puede presumirse que transcurre en Europa, entre las tres últimas guerras.

Ha acertado Ud. en lo que se refiere a Kafka y Dostoyevski, pero no he leído a Joyce. Son también mis autores predilectos Faulkner y Jocelyn Brooke, el autor de *El chivo emisario*".

SEYMOUR MENTON
Universidad de Kansas

Cuentos de Tomás Carrasquilla "Náufrago asombroso del siglo de oro"
 (Colección popular de clásicos maiceros, IV), editado por B. A. Gutiérrez. Medellín: Editorial Bedout, 1956. 510 pp.

Desde hace más de cuarenta años Benigno A. Gutiérrez consagra sus energías (infinitas parecen ser juzgando por el alcance de sus labores literarias) a los valores culturales de su patria chica, Antioquia, "este terruño, embotellado en los Andes y harto diverso en un todo al resto del país". La substanciosa lista de sus publicaciones comprende volúmenes dedicado a los escritos de Juan de Dios Uribe ("el Indio") y de Antonio José Restrepo, así como varias compilaciones folklóricas y populares que reúnen las más insignes firmas de la literatura antioqueña. Tales títulos como

Notas regionales, Antioquia típica, Pro patria, De todo el maíz, Arrume folklórico—De todo el maíz (Nueva edición notablemente aumentada), *Gente maicera, Serie típica colombiana*, abarcando el período entre 1912 y 1952, proclaman elocuentemente el rumbo de su entusiasmo y de su patriotismo.

En 1954, Gutiérrez inició su Colección popular de clásicos maiceros con la edición de *Cuentos y novelas de Francisco de P. Rendón*, publicada con motivo del primer centenario del natalicio del escritor antioqueño. Los tomos II y III de la misma serie salieron en 1955, consagrados a la obra del "Ñito" de Concordia, el escritor, orador y diplomático Antonio José Restrepo.

Ahora el cuarto volumen de los Clásicos maiceros acaba de salir de los talleres de la Editorial Bedout, Medellín. Revela el mismo esmero y el mismo cariño que los anteriores. Hermosamente empastado en piel roja, bien impreso, ilustrado y escrupulosamente corregido, el tomo contiene una selección típica de la prosa de Tomás Carrasquilla, ofrecida en orden cronológico. Está por demás decir que tales compilaciones como ésta, las que condensan la producción literaria de un autor, no pueden menos de ser subjetivas, incorporando ciertas obras y omitiendo otras. Me parece que, dejando aparte preferencias puramente personales, la selección está muy acertada. Benigno A. Gutiérrez se propone presentar a Tomás Carrasquilla "cuentista", y los ejemplos que escoge para ilustrar su tesis confirman el entusiasmo de los juicios críticos que adornan el volumen.

Veinte y una obras tomadas de la entera carrera artística del autor, desde 1890 hasta 1937, componen el libro. "Entrañas de niño", "El padre Casafús" (incorporado bajo el título original de "Luterito"), "Dimitas Arias" y "Salve, Regina", escritos todos durante la primera época, tienen más alcance que los demás y, por esto, son clasificados a veces de "novelas cortas". Al lado de éstas figuran diecisiete cuentos no menos característicos por los dones de estilo que exponen. He allí "Simón el mago" (firmado con el seudónimo de Carlos Malaquita), el inmortal cuento de Peralta, el monmovedor relato de Blanca, el cuento "poco antioqueño" que se titula "A la plata", "El rifle" (que tardó tanto en aparecer), "La Mata" y otros.

El señor Gutiérrez basa su edición sobre las príncipes, apuntando en el índice el año de la primera publicación de cada uno de los cuentos y enumerando, al final del volumen, las obras publicadas por el autor. Incorpora los dibujos de Gabriel Montoya y de Horacio M. Rodríguez

que acompañaron la primera publicación de los cuentos respectivos, y añade algunos hechos por I. Gómez Jaramillo, Humberto Chaves y Horacio Longas. De entre las demás ilustraciones que realzan el tomo se destacan la partida eclesiástica (p. XXIII) que descubre la verdadera fecha del natalicio del autor, la reproducción de una página del manuscrito de *La marquesa de Yolombó* (p. 471) que revela su modo de escribir "borrando, componiendo y enmendando", así como el inolvidable perfil de Carrasquilla visto por el doctor Félix Mexía A. con ojo de artista y con amor de familiar.

Aparecieron los primeros productos de la pluma de Carrasquilla en *El Casino Literario*, *La Miscelánea*, *El Montañés* y *Alpha*, revistas literarias que florecían en Medellín durante las últimas décadas del siglo pasado y la primera del actual. Las notas del compilador que utilizan, en parte, esas fuentes contemporáneas, y, en parte, la correspondencia íntima del autor, no sólo alumbran los principios literarios de Carrasquilla, aludiendo a la génesis de "Simón el mago", "En la diestra de Dios Padre", "A la plata" y "Entrañas de niño", así como al "doloroso alumbramiento" de "Blanca", sino que también le permiten al lector una ojeadita de la fase formativa de la literatura antioqueña.

Se han deslizado en la edición muy pocos errores y menos lagunas. En el índice (p. VI) figuran "Mineros" bajo el año de 1934 y "El prefacio de Francisco Vera" bajo 1937. Según mis apuntes bibliográficos salieron los dos, por primera vez, en *El Espectador* de Medellín en 1914. El índice (p. VI) apunta correctamente el año que corresponde a la primera publicación del cuento "El rifle", o sea 1915, pero la nota de la página 447 (nota tan generosa como inmerecida) señala el año equivocado de 1913. Una importante nota del compilador se encuentra en las páginas 425-426 sin dato correspondiente en el índice, y los deliciosos apuntes "El viejo Carrasca" por Cano, Rendón y Mexía no están ubicados en la página 425, sino al frente de la página 426.

Al índice de las obras publicadas por el autor (p. 509) se debieran añadir la edición *Ligia Cruz, Rogelio* (Dos novelas cortas), Bogotá, Ediciones Colombia (13), 1926, la titulada *Novelas* (que contiene la autobiografía, "Salve, Regina" y "Dimitas Arias"), Bogotá, Editorial Minerva, S. A., 1935, y, tal vez para aclarar la cronología a los números V y VI (p. 509) el año de 1914. En la sección *Post mortem* (p. 510) pudieran mencionarse al lado de las *Obras completas* de 1952, las dos ediciones de *La marquesa de Yolombó*, publicadas en Buenos Aires por W. M. Jackson, Inc. en 1945 y 1946 respectivamente, con el prólogo de Rafael Maya,

así como la edición de *Entrañas de niño; Salve, Regina*, Bogotá, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1946.

El hermoso libro de Gutiérrez no sólo es un homenaje "al viejo Carrasca" que anuncia dignamente el primer centenario de su natalicio en el mes de enero de 1958, sino también uno a Antioquia y a "la gran alma de Nuestra América". La cordial invitación: "Compre, lea y regale libros nacionales" que se encuentra en la cubierta, no tardará en aceptarse, quedando todos los "libros nacionales" tan atractivos de forma y tan substanciosos de fondo como la edición ilustrada de los *Cuentos de Tomás Carrasquilla*.

KURT L. LEVY
University of Toronto
Toronto, Ont., Canada

DAVID VIÑAS, *Los años despiadados*, Edición Prensas Universitarias, Buenos Aires, 1956.

El autor, que hace poco tiempo nos diera a conocer *Cayó sobre su rostro*, fuerte y vigorosa expresión de nuestra novelística, hace entrega ahora de una nueva obra, *Los años despiadados*. El mismo título va a indicarnos el desusado descubrimiento de un adolescente —protagonista sobre la ciudad, la cual presta marco al relato. Aquí vive un Buenos Aires auténtico, con sus barrios y lugares característicos, con un vocabulario simple y cotidiano, al cual hemos ya acostumbrado el oído, con la cita de nombres que significan o simbolizan solamente al porteño una trayectoria o un desarrollo ciudadano. Los personajes tienen por ello un decir fresco y que va cobrando autenticidad, a pesar de que el estilo a veces suele volverse confuso y pierde agilidad. Este enumerativo planteo, nos recuerda a Faulkner, por una parte, y siempre, lo cual podría reconfortar al autor, a otro novelista ejemplar y productor del medio ambiente, Roberto Arlt, quien dedicó su obra a la descripción de nuestras barriadas, costumbres y personajes, con una verdadera pasión y esfuerzo. David Viñas vuelve a ese camino. *Los años despiadados* muestra el proceso de un sector, una calle, una familia. Allí, los pintados gestos, el grotesco tratamiento, la sabiduría popular, el "despiadado" aprendizaje, vienen lentamente en busca de una solución, el rechazo diríamos de esa existencia angustiada o bien la tolerancia, llamada a profetizarle una formación cruel e insatisfecha. Algunos dibujos de ambiente, "el guapo del barrio", fuente de

anécdotas, la amistad con el hijo del portero, su madre y la hermana, tocan humanamente al adolescente que sufre una realidad social cruel, que el autor sabe presentar y que ha de producirle una permanencia entre los jóvenes valores argentinos.

HORACIO JORGE BECCO
Buenos Aires

DORA ISELLA RUSSELL, *Oleaje*. Prólogo de Ventura García Calderón, Impresora Uruguaya, S. A., Montevideo, 1949. 152 pp.

Este libro de Dora Isella Russell, autora ya de *Sonetos* (1943), *El canto irremediable* (1946) y un ensayo sobre "Peer Gynt" (1944), es el testimonio poético de la desorientación de la juventud actual en una época que le niega el cultivo del corazón y la obliga a vivir una madurez prematura.

Dora Isella Russell ha nacido con la angustia moderna por patrimonio, y la nostalgia romántica para castigo de su joven sensibilidad. Su adolescencia sentimental casi parece no haber existido, pues hoy más que nunca es "breve" la "rosa" gongorina. La vida acelera tanto su ritmo que ya no se espera la muerte para morir. Se muere con cada hora ("tantos pasados van hacia su río"), y uno a uno van cayendo los sueños, improvisados casi entre cataclismo y cataclismo; o mejor dicho, llegan casi en "cenizas", sin la esperanza de prolongar por unos instantes la ilusión humana. En el mundo de hoy, que sólo puede ofrecer "la triste seguridad de lo inmediato", regido por estas desconcertantes leyes de relatividad, hasta en el terreno psíquico, más que nunca también y con mayor urgencia que antes "reclama" el ser humano sus "eternidades". Ya nada le pertenece al hombre. Todos van por la única senda "de soledad y desencanto" que les queda, sin fe en el absoluto. Como poeta, Dora Isella Russell necesita "el sueño" y "la canción". Como mujer, le sigue fiel a Peer Gynt que supo crear un mundo de encanto y de fantasía. Si Rubén Darío se lamentaba en 1905 de que ya no hubiera una "princesa que cantar", Dora Isella se lamenta hoy de la pérdida, no ya sólo de la belleza estética ("ya no hay cisnes, ni góndolas, ni lirios") sino hasta de los sentimientos más profundos del hombre, como lo es el de la naturaleza ("No existen ya... ni las montañas / ni las selvas ni el bosque...").

Los "Sonetos del encuentro" de la segunda parte del libro ponen de relieve la tendencia de su espíritu al equilibrio, a la belleza, a la gracia elegante, casi renacentista, de la expresión selectiva. Representan lo que es

Dora Isella, lo que aspira a ser en su alma, y explican el sentido de los poemas de la primera parte, "Voz de Solveig", que, sin nombrarlo, hablan del destierro en que vive el poeta de hoy dentro de su propio ambiente y del todavía mayor destierro de la mujer en un mundo sin amor.

El acento auténtico de Dora Isella Russell, la originalidad del pensamiento, la transparencia y simplicidad de la expresión, la emoción contenida que encierran muchos versos, revelan a un gran poeta.

HELENA PERCAS
Grinnell College

EL PAISAJE EN NUESTRA LITERATURA

(A propósito del libro de Enrique Williams Alzaga, *La pampa en la novela argentina*, Buenos Aires, Estrada, 1955).

Son numerosos los artículos y ensayos breves sobre el paisaje argentino en general, así como los análisis e interpretaciones restringidas, ya en razón de la zona geográfica, ya del aspecto paisajístico considerado. Faltan libros orgánicos que afronten el fecundo tema desde el punto de vista estético y en su relación con la literatura. No me refiero por cierto a descripciones literarias, recuerdos de turistas o memorias de viajeros, cuya abundancia torrencial todos conocemos. Aludo al análisis del paisaje desde el punto de vista estético, a la clarificación de su concepto y a la determinación de los elementos que lo integran. Vinculando ese estudio con la literatura, esperamos el ensayo que explique estos últimos en función de los rasgos estilísticos que el análisis crítico puede revelar en las obras más representativas de los diversos ámbitos regionales argentinos.

Este apasionante programa de investigación puede aprovechar valiosas contribuciones existentes. Algunas obras cumbres de nuestras letras, como *La cautiva*, *Facundo*, *Martín Fierro*, *Don Segundo Sombra*, *Zogoibí*, han suscitado páginas interesantísimas desde este punto de vista. Por otra parte, ningún paisaje como la pampa ha inspirado a tantos escritores argentinos y extranjeros, ansiosos de captar y expresar su fisonomía esencial y su poderosa sugestión.

La abundancia de material, tanto descriptivo como exegético, justifica su exposición ordenada, su selección antológica y su examen crítico. Es la difícil empresa que ha cumplido Enrique Williams Alzaga en su

reciente libro *La pampa en la novela argentina*. Se trata de una tesis universitaria que el autor presentó en 1949 para optar al título doctoral en nuestra Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En párrafo intercalado en el actual *Prefacio* cuenta el autor que don Ricardo Rojas le había señalado como tema "El paisaje nativo en la literatura argentina" y ésa sigue siendo sugerencia que mantiene su validez. Debemos agradecer a Williams Alzaga el serio avance que ha hecho en ese rumbo con su importante libro. El mismo ha considerado conveniente reducir aquel vasto programa en dos sentidos: circunscribirlo a la pampa y estudiarlo solamente en la novela. Este volumen, de 380 páginas, confirma la amplitud del tema, que se despliega notablemente si lo concebimos proyectado a los demás paisajes característicos del país (por ejemplo selva, puna, montañas y valles, lagos, mar) y los rastreamos en obras literarias de todos los géneros.

Aun demarcando el sector de "la pampa en la novela" resulta vastísimo. "No ha sido mi intención —dice el autor— realizar una obra exhaustiva. (Estimo, así, innecesario disculparme de las omisiones)". Esta franca declaración hace redundante, pues, el recuerdo de novelas no tratadas, aunque son ricas en material descriptivo de la pampa. El autor ha preferido elegir "obras y autores que signifiquen puntos de vista distintos, enfoques diversos del tema" (p. 16). Para lograr este objetivo, Williams Alzaga ha estructurado su trabajo dedicando las 100 primeras páginas a temas introductorios, como la presentación de la pampa geográfica y su rastreo a través de los viajeros extranjeros. Aborda el campo literario con un capítulo sobre *La cautiva* y *Facundo*, pórticos por los cuales la pampa irrumpe en nuestras letras. El tema principal se desarrolla desde el capítulo IV hasta el X, con inclusión de uno sobre narraciones de "frontera" (con las contribuciones tan valiosas de Mansilla y Zeballos) y otro muy justificado sobre Hudson. Por fin, el último capítulo, de carácter complementario y también muy útil como esquema panorámico, se refiere a la pampa en el cuento.

El criterio general adoptado es el histórico. Va presentando las obras a lo largo de épocas literariamente significativas, desde el romanticismo al modernismo, pasando por el aporte realista y naturalista. En cada caso, agrupa las novelas rurales separándolas de aquellas en que sólo accidentalmente aparece la pampa.

Es muy loable la seriedad con que el autor se ha documentado y la probidad con que ha cumplido su tarea, bien ardua por cierto. Analiza

los pasajes atinentes de cada novela tratada, destacando los rasgos que se explican por el enfoque estético o las particulares condiciones del escritor. Sus observaciones suelen apoyarse en la transcripción adecuada, con lo cual el lector dispone de una verdadera antología.

Cualquier estudio futuro tendrá en este libro sólido punto de partida. El autor cumple el objetivo que se propuso. No es mengua de este esfuerzo bien logrado el considerar que mantiene su vigencia la sugestión recordada de Ricardo Rojas. El tema del paisaje en la literatura justifica el aporte de nuevas investigaciones. La que comento lo encara a través de períodos estético-literarios y nos ofrece un verdadero inventario del contenido de cada novela en relación con el paisaje pampeano.

Por mi parte creo que se podría abordar el asunto desde otros flancos. Dejo de lado la posibilidad de extender el campo de estudio a otros paisajes, también característicos del país. Aun con respecto a la pampa, se ve la posibilidad de profundizar en el análisis con penetración estilística. Tomando un caso cualquiera, *Zogoibi* por ejemplo, he comprobado de qué manera prodigiosa se enriquece el paisaje, aparentemente esquemático y monótono de la pampa, si a través del estilo de Larreta vamos poniendo de relieve los integrantes sensoriales. No sólo las sensaciones visuales, con sus variedades luminidas y cromáticas, sino los matices de la luz, cambiante según se ofrezca al alba, en los crepúsculos estremecidos de presagios o en las noches hondas; la luz como reveladora visual de las cosas y las cosas mismas dotadas de una interna vislumbre. Caben también las sensaciones kinestésicas, olfativas, térmicas y desde luego las auditivas como refuerzo de la percepción del paisaje a través de los ruidos del campo, de las voces y cantos de pájaros y animales y aun del silencio mismo, que por asociación sinestésica puede sugerir el transcurso del tiempo o la idea de distancia. El entrecruzamiento de sensaciones de diverso orden es otro magnífico recurso para captar y expresar los aspectos más sutiles del paisaje, hasta llegar a la concepción de la realidad geográfica con sentido trascendente y noción metafísica.

Las posibilidades de buceo son innumerables y no pretendo ni siquiera indicárlas. Aunque algunas veces Williams Alzaga recurre a este procedimiento de análisis, queda en este sentido, tanto en extensión como en profundidad, mucho por hacer.

La presentación cronológica de las obras se explica por exigencias del enfoque histórico ya dicho; pero no cabe duda que el lector agradecería, además, el agrupamiento temático comparativo de los aspectos más

característicos del paisaje pampeano. Así por ejemplo, la luz, el color, el cielo, el horizonte como perspectiva dominante, la vida vegetal y animal, la obra del hombre incorporada plásticamente a la realidad geográfica. El paisaje ofrece también momentos y aspectos inusitados, meteorológicos o accidentales, como las tormentas, las inundaciones, las sequías, el incendio del campo, que por sí solos enriquecen una antología descriptiva. Estos y otros aspectos están señalados en el libro de Williams Alzaga, pero es menester recorrerlo íntegro para localizar los pasajes o referencias correspondientes.

Las citas bibliográficas de esta obra provocan a reparos técnicos en cuyos detalles no puedo entrar aquí. La *Nómina de ediciones* utilizadas muestra deficiencias en los encabezamientos, en las notas tipográficas y de paginación; desconcierta al lector pues no guarda ningún orden visible: ni alfabético, ni cronológico, ni temático; las ediciones tenidas como base no son siempre las más autorizadas ni definitivas. Las referencias a obras y artículos críticos incluídas en el texto o en notas se pierden por la falta de una nómina general de autores citados. Por lo mismo que las novelas estudiadas representan una selección, hubiera sido conveniente incluir en la nómina obras no examinadas, pero que de pleno derecho pueden ampararse bajo los términos del título, pues son novelas y se refieren a la pampa.

El lector siente también la ausencia de una síntesis final que aproveche el fruto de los análisis. Si se tiene en cuenta que el libro fue originariamente una tesis, pareciera que falta precisamente una breve conclusión que la exponga.

Formulo estos reparos secundarios precisamente porque siento sincero respeto por la importante obra realizada y considero que por su documentación y probidad será este libro indispensable fuente de consulta sobre el tema que trata. El lector no sale defraudado y por el contrario, al provecho de la lectura añade el agrado de manejar un volumen de extraordinaria dignidad tipográfica, enriquecido con fotografías e ilustraciones documentales y sugeridoras. El autor y la casa editora pueden tener la satisfacción de haber realizado un importante aporte a la crítica literaria en particular y a la cultura argentina en general.

AUGUSTO RAÚL CORTAZAR
Universidad de Buenos Aires

EUGÊNIO GOMES. *Prata de Casa (Ensaio de Literatura Brasileira)*, A Noite, Rio de Janeiro, [1953], 181 pp.

É particularmente feliz o título que o eminente ensaísta deu a este novo livro. A maior parte dos seus estudos tinha versado sobre literaturas estrangeiras; este volume examina vários assuntos de literatura brasileira. Eis o que explica a "casa". E a "prata"? Esta foi escolhida pelo próprio autor; não foi imposição do acaso. Por isso é que só encontramos aqui prata de lei: Álvares de Azevedo, Castro Alves, Olavo Bilac, Machado de Assis, Raul Pompéia, Joaquim Nabuco entre outros. Com a modéstia de todo intelectual sólido, o sr. Eugênio Gomes teme que esta prata perca porventura o brilho e o valor entre as suas mãos (p. 7). Quem lhe conhece os livros anteriores passa adiante sem receio algum; e quem tomar contacto com o autor através deste, não quererá perder os seguintes. Pois a prata que ele trata com tanto carinho sai-lhe das mãos com um novo lustre e novas qualidades ainda não percebidas.

O sr. Eugênio Gomes examina um aspecto só da obra de dado escritor (o humorismo de Álvares de Azevedo, as imagens do movimento em Castro Alves, por exemplo), mas é tão profundo conhecedor da obra estudada que sente a faz sentir as repercussões desse aspecto na produção total do autor; assim alguns dos estudos chegam a ser visões integrais de um poeta através de certo elemento de sua feição literária. Não se trata de aspectos já estudados por outros e repisados nos manuais de história literária; são lados que, apesar de despercebidos pelos críticos, não deixam por isso de ser característicos.

Nem todos os estudos são desta natureza. Um traço notável do livro é mesmo a variedade; a curiosidade do autor se manifesta em vários ramos e com admirável virtuosidade. Pesquisador paciente, tira de versos atribuídos a Castro Alves, de um soneto esquecido de Bilac, de um inédito de Raul Pompéia, considerações gerais sobre a criação dos respectivos escritores. Sensibilidade aberta tanto ao prosaico como ao etéreo, leva-nos a passear pela Pasárgada dos poetas ("O mundo das sereias...") e pouco depois nos oferece um ensaio espirituoso sobre o trocadilho e as suas peripécias. Baiano que preza as tradições da sua terra, escreve notas simpáticas sobre Xavier Marques e Artur de Sales. Conhecedor entusiasta da literatura inglesa, analisa de perto traduções de Shakespeare para o português (de Machado de Assis para o inglês; aos olhos de um estrangeiro, pelo menos, esses comentários constituem proveitosa lição de português).

De propósito deixei para o fim dois autores de minha particular

afeição, Machado de Assis e Joaquim Nabuco. Este fornece o assunto de breve mas substancioso ensaio sobre o papel da Inglaterra e dos ingleses na formação de um espírito essencialmente francês. Aquele, já desde há muitos anos longamente meditado, toma conta de sete ensaios. São todos sugestivos, especialmente o sobre a metáfora em Machado de Assis, um dos raros estudos de valor sobre o estilo do grande artista. O que diz o sr. Eugênio Gomes —ao lado de tantos outros, aliás— das reações de Machado perante a natureza ("Machado de Assis em Friburgo") sofre, penso, ligeiras restrições em vista de um trecho de carta de Machado a Magalhães de Azeredo citado à página 169 da quinta edição (Rio de Janeiro: José Olympio, 1955) do *Machado de Assis* da sra. Lúcia Miguel Pereira. Em um dos estudos machadianos o autor volta a um tema predileto: as influências estrangeiras que Machado assimilou. Em escritos anteriores já tinha assinalado rastros de leituras inglesas e francesas (ver *Influências Inglesas em Machado de Assis* [Bahia: Imp. Regina, 1939] e *Espelho contra Espelho* [São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1949]). Aqui é a vez de Voltaire, que teria influído, através de *Cândide*, na concepção da filosofia do Humanitismo e em outros aspectos das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Alusões específicas provam que Machado conheceu essa deliciosa sátira; mas não foi, penso, a única fonte do Humanitismo —como aliás o reconhece o próprio sr. Eugênio Gomes (p. 93)— nem mesmo a principal. Com outros eu já inclinava a ver nessa filosofia uma sátira às desumanas teorias científicas do fim do século XIX, e especialmente ao positivismo,¹ quando um velho amigo encontrou entre seus papéis e me mandou um artigo de Joaquim Mattoso Câmara Jr., "Quincas Borba e o Humanitismo", publicado no *Boletim de Filologia* (Rio de Janeiro), Ano II, fascículo 7 (setembro de 1947), páginas 131-138.² O autor aponta não só o positivismo mas também conceitos de Schopenhauer e Nietzsche como possíveis componentes de uma filosofia que provocou a indignação do humanista radical que foi Machado de Assis. Quanto aos estudos do sr. Eugênio Gomes sobre as influências estrangeiras, permito-me, salvo o respeito devido a um dos poucos verdadeiros conhecedores da obra de Machado, achar que o distinto ensaísta exagera. Aliás,

¹ Ver, por exemplo, Raymundo Magalhães Júnior, *Machado de Assis Desconhecido* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955), pp. 201-203; Antônio Noronha Santos, "Quincas Borba: o personagem", *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), 26 de janeiro de 1947, 2.ª seção, pp. 1, 2.

² O artigo foi reproduzido quase textualmente no *Diário de Notícias* (Rio de Janeiro), 15 de março de 1953, Suplemento literário, pp. 1, 4.

alguns críticos brasileiros já disseram a mesma coisa quando do aparecimento das *Influências Inglesas em Machado de Assis*. Ao lado de acertos incontrovertíveis o sr. Eugênio Gomes revelou o que não passa, a meu ver, de interessantíssimos paralelos; daí à influência, há um grande salto. Parece-me que proclamar influência onde não há prova irrecusável é enfraquecer um argumento já de si válido. Mas tudo é matiz em se tratando de Machado; ninguém pode ter a certeza de estar com a razão, e eu não expremo senão uma opinião pessoal. Sobre a questão muito delicada das influências, ver um estudo do sr. Augusto Meyer, "O delírio de Brás Cubas", publicado no *Diário Carioca* (Rio de Janeiro), em 22 de julho de 1951, 2ª seção, páginas 3 e 8, e reimpresso na segunda edição (Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1952) do *Machado de Assis* do autor.

É, aliás, num estudo que aponta paralelos e nega influências que o sr. Eugênio Gomes nos dá toda a medida da sua capacidade de crítico: "Adelino Magalhães e a moderna literatura experimental". Confesso que antes de ler esta interpretação não conhecia nem o nome de Adelino Magalhães; pois bem, o ensaio é prova cabal de que nenhum estudioso da literatura mundial contemporânea tem o direito de ignorar esse escritor que por certos aspectos antecipa a gigantes como James Joyce e Virginia Woolf.

Espero ter mostrado que *Prata de Casa* é um livro sugestivo; leva a pensar. Não me desculpo de discordar aqui e acolá; tenho a certeza de que, para um escritor da estatura intelectual do sr. Eugênio Gomes, a verdadeira recompensa de seus esforços reside não na aceitação cega de tudo quanto diz, e sim no estímulo que fornece aos seus leitores para pensarem por si.

BENJAMIN M. WOODBRIDGE, JR.
Universidade da Califórnia, Berkeley

FRANCISCO MANRIQUE CABRERA, *Historia de la Literatura Puertorriqueña*, New York, Las Américas Pub. Co., 1956, 384 págs. (I: Biblioteca Puertorriqueña).

La publicación de esta obra marca un jalón importante en la cultura iberoamericana por tratarse de la *primera* historia de la literatura puertorriqueña escrita hasta la fecha. Con ella se inicia la colección de la *Biblioteca Puertorriqueña*, bajo la dirección de Gaetano Massa.

El profesor Manrique Cabrera del Departamento de Estudios Hispá-

nicos de la Universidad de Puerto Rico ha hecho un estudio metódico de la evolución de las letras de la isla borincana desde la época colonial hasta el presente. Los movimientos más significativos y las corrientes estéticas predominantes aparecen descritos en relación a la historia literaria del mundo hispánico, aportando Cabrera la interpretación ajustada a la realidad puertorriqueña.

El paréntesis folklórico y el capítulo sobre el modernismo superan otros aspectos de la obra, aunque en toda ella se aprecia el esfuerzo del escritor por interpretar y definir los hechos literarios en el devenir cultural de su patria ajustándose a un criterio objetivo.

La lectura de la *Historia de la Literatura Puertorriqueña* confirma lo que siempre hemos creído: la injusticia cometida por los antologistas y los historiadores de la literatura iberoamericana, quienes sólo esporádicamente recuerdan la existencia de Puerto Rico. Un poeta de la calidad de José Gautier Benítez, un ensayista de la talla de Brau o de Hostos, y líricos contemporáneos de la talla de Lloréns Torres, Virgilio Dávila o Ribera Chevrement bien merecen figurar junto a sus pares en las letras del Nuevo Mundo. En el cuento, el teatro, la novela y el ensayo del siglo xx, Puerto Rico tiene igualmente escritores de primer orden.

Al recoger el fruto de sus investigaciones en esta obra y al dar a conocer el desarrollo del quehacer literario en la vida de Puerto Rico, el profesor Manrique Cabrera facilita el estudio futuro de autores y temas puertorriqueños, además de dar fe de la existencia de una fructífera y valiosa actividad creadora en Puerto Rico que data del pasado y se intensifica con el correr de los años, llegando a su plena madurez estética en la época contemporánea.

MARÍA TERESA BABÍN
New York University

FRANCISCO ROMERO: *Alejandro Korn. Filósofo de la libertad*. Colección Radar, Editorial Reconstruir, Buenos Aires, 1956.

Korn murió el 9 de octubre de 1936. Recuerdo el día de fría primavera en La Plata, la suspensión de las clases en la Facultad de Humanidades y la grave figura de Coriolano Alberini, a contraluz, en la puerta de la sala de profesores, esperando, con el sombrero puesto, el momento de ir a la casa del gran hombre, "el hombre del cual podemos decir con razón

que, entre todos los de su tiempo que nos fue dado conocer, era el mejor, el más sabio y el más justo", como dijo Platón acerca de Sócrates, y Romero repite como acápite de su libro más reciente sobre Korn.

Romero se ha ocupado de Korn muchas veces. Aun en vida del filósofo había publicado un artículo en *Nosotros*, que debió aparecer trunco, pues Korn le pidió que lo suspendiera cuando se enteró de que Romero lo estaba escribiendo. Después de la muerte de Korn, Romero ha escrito en diversas ocasiones sobre el maestro y ha hablado de él quizá más aún. En el otoño de 1937, probablemente en abril, muy poco después que Eugenio Pucciarelli me lo presentara en la Facultad de Humanidades, a la salida de una de sus clases, Romero me invitó a acompañarlo hasta la casa de Korn, donde se reunían los amigos que habían fundado la "Sociedad de Amigos de Alejandro Korn", a la cual me incorporaba. Esa noche estaban presentes los dueños de casa: Guillermo Korn y Emmy Neddermann; amigos platenses, como los universales Pedro Henríquez Ureña y Arnaldo Orfila Reynal; los abogados Enrique Galli, Julio Ratti, Ernesto Malmierca Sánchez y Juan Manuel Villarreal; los profesores de Filosofía Segundo Tri, Eugenio Pucciarelli y Aníbal Sánchez Reulet; el profesor de Historia Luiz Aznar y el profesor Ángel Vasallo, que, si no me equivoco, venía de Buenos Aires para hacer oposiciones a la cátedra de Ética. Quizá había otras personas a quienes ahora no tengo presentes. A casi todos ellos, y a muchos otros, los encontré en años siguientes en la Universidad Popular Alejandro Korn o en la Facultad de Humanidades, al cumplirse aniversarios de su muerte. Hablaban Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y, nuevamente, Romero.

Dos meses después de la muerte de Korn, la Universidad de La Plata resolvía publicar las obras completa de su ex-profesor, y encargaba la tarea a tres de sus amigos inmediatos: Romero, Pucciarelli y Sánchez Reulet. A principios de 1938 apareció el primer tomo con un extenso prólogo de Francisco Romero, en el que, aparte de unos pocos datos biográficos, bosqueja la personalidad moral de Korn. Este trabajo fue reimpreso en el libro *Alejandro Korn*, por Francisco Romero, Ángel Vasallo y Luis Aznar (Losada, Buenos Aires, 1940), y ahora aparece impreso por tercera vez, como la contribución más extensa al volumen titulado *Alejandro Korn, filósofo de la libertad*, que, además, contiene tres opúsculos: "El testamento de un filósofo" (Los *Apuntes filosóficos*), que se había publicado como apéndice del volumen *Alejandro Korn*; "Tiempo y destiempo de Alejandro Korn", artículo de 1942 reimpreso anteriormente en *Filosofía de ayer y de hoy* (Argos, Buenos Aires, 1947) y "Alejandro Korn en la

vida y en la muerte", que, probablemente, reproduce un texto ya publicado, pero que no recordamos haber visto con anterioridad.

En todos los ensayos de Romero acerca de Alejandro Korn encontramos el mismo tono de cálida admiración por su maestro y amigo. En ellos se destaca mucho más la personalidad moral de Korn que su obra como pensador y como docente, aunque se nos dice más de una vez que en ambas su importancia ha sido muy grande. La exaltación que Romero hace de los valores morales de Korn corresponde muy bien a su concepto de persona, tal como lo ha expresado en otros libros, siguiendo las enseñanzas de Max Scheler y Nicolai Hartmann. Pero no se encuentra todavía en estas páginas sobre Korn una biografía completa o siquiera un bosquejo equilibrado de los diversos aspectos de su rica personalidad. Es una pena que Korn, tan capaz de diálogo brillante, no haya tenido cerca un Boswell.* Romero lo sabe y no deja de advertirnos al final de esta nueva recopilación que sólo debe tomarse como "anotación de algunos rasgos suyos, pues su figura presenta muchas vertientes que aquí han sido omitidas".

Sin embargo, en el mismo libro de Romero se encuentran señaladas dos líneas que me parecen fundamentales para una comprensión adecuada de la vida espiritual de Korn. Por una parte, sus condicionamientos sociales, desde sus orígenes familiares, su vida profesional y su status económico en una época relativamente respetuosa de los valores intelectuales, si se la compara con la que le sigue y nos envuelve. "La familiaridad señorial de don Alejandro, su continente amable y majestuoso, sus divagaciones ante el grupo cordial circundado por los libros de su biblioteca, la marcha lenta con los amigos... estaban muy en su punto en su casa de la calle 60 y a lo largo de la calle 7, y no lo hubieran estado tanto en un departamento porteño ni entre el apresurado anonimato callejero de Buenos Aires. En La Plata se constituyeron los grupos que animaba y consolidaba Korn, aunque participaban también de ellos gente de Buenos Aires (págs. 41-42)". La historia de estos grupos intelectuales de La Plata está por hacerse, pero ella será necesaria para comprender la vida y la obra de Alejandro Korn.

Por otra parte, su vocación metafísico-religiosa, que también ha sido señalada por Romero cuando dice, después de indicar su gusto por las

* Lo más parecido que nos queda son los testimonios de Angel Poncio Ferrando en el pequeño volumen *Alejandro Korn* (en colaboración con Ana María R. de Aznar y María de Villarino, UPAK, La Plata, 1942).

ciencias positivas: "Pero no era sólo un hombre de hechos. No podía serlo el lector asiduo de Plotino y del maestro Eckart, el consumado conocedor de la mística de todos los países y de todos los tiempos. . . Y acaso su humorismo no era sino la versión profana y cotidiana de una inconfesada metafísica, de una visión de lo trascendente que mantenía relegada a los estratos más hondos de su conciencia" (pág. 19). Eugenio Pucciarelli, en un artículo sobre Korn, expresa que "afirmando de un modo absoluto—extraña paradoja— la relatividad del conocimiento, sólo queda una salida para la exigencia metafísica que el hombre no puede reprimir: la inmersión mística en lo absoluto". Y añade: "Korn, a quien eran familiares los textos de Plotino, Eckart, Silesio, Santa Teresa y San Juan de la Cruz, poseía la disposición feliz para comprender la experiencia mística, a la que asignaba valor como fuente de revelación de lo absoluto. En sus últimos años preparó lecturas y ordenó experiencias y meditaciones con la esperanza de ahondar ese problema. La vida no le dio tiempo, y en su obra es fácil advertir una ausencia, que, de haber sido realizada, nos habría dado el fruto mejor sazonado de su huerío". (*Congreso Internacional de Filosofía*. Annais. Instituto Brasileiro de Filosofia, São Paulo, 1956, tomo III, págs. 1,144-1,145.)

Pero, en realidad, hay en las obras de Korn más de una referencia al saber absoluto, y entre sus poemas en alemán hay uno que dice: "Was ich geträumt, ward mir beschieden, / Was ich ersehnt, ich hab's erreicht / Und fessellos, in reinem Frieden, / Hebt sich die Seele frei und leicht." (Lo que soñé me fue otorgado, / obtuve al fin lo que anhelaba; / y sin cadenas, en clara paz. / libre y ligera se alza mi alma.) La cuarta y última cuarteta reza así: "Num mögen dumpf die Jahre schleichen. / Vom alten Joche neu beschwert, / Ich trag des Glückes heilig Zeichen, / Ich bleib im Kapfe unversehrt." (Ya pueden seguir, bajo el viejo / yugo los años su caravana. / Yo, con el signo de la dicha, / Me yergo, ileso, en la batalla.) Estos versos, de 1893, se encuentran en la página 12 del volumen de *Poemas*, de Alejandro Korn, publicados con traducción española de Ernesto Palacio por el Instituto de Estudios Germánicos de la Universidad de Buenos Aires en 1942.

Sería muy deseable que el mismo Romero nos diera más recuerdos de Korn, aunque no se ocupara sino de aquellos aspectos que se revelaron en el diálogo. Pero el lector tiene el derecho de ser informado por el autor si el nuevo título que se publica contiene material nuevo o reimpressiones. Esta vez Romero no nos dice nada acerca de los lugares y fechas donde los trabajos recopilados vieron la luz por primera vez. Y ya que

al trabajo más extenso siguen los opúsculos mencionados, el impresor hubiera hecho bien en poner un índice a este simpático volumen.

JUAN ADOLFO VÁZQUEZ
Universidad de Córdoba, Argentina

FRED P. ELLISON, *Brazil's New Novel*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1954, 191 pp., \$3.75.

No prefácio, o autor declara que este trabalho lhe foi sugerido por uma votação literária de 1941, na qual 180 escritores brasileiros escolheram os dez maiores romancistas do seu país. Os quatro romancistas contemporâneos que conseguiram a decisão foram, nesta ordem, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado e Rachel de Queiroz, todos da região do Brasil chamada "o Nordeste" —que abrange os Estados da Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Parahyba, Rio Grande do Norte, Ceará e as áreas costeiras de Piauí e Maranhão.

O Nordeste é terra de contrastes golpeantes —o litoral trópico e ameno, com a sua cultura agrícola, antigamente o centro da produção da cana de açúcar— e o sertão do interior, exposto a secas trágicas, quando morre o gado e corre em fuga o faminto povo para outras partes do país, só voltando talvez anos depois, quando chegam as chuvas torrenciais que fazem renascer o sertão esbraseado. Além dos fatores geográficos e econômicos que a distinguem, esta região nordestina, desde os seus primeiros dias, encontra-se também num remoinho de correntes sociológicas particulares, cujos efeitos são necessariamente refletidos nas obras dos quatro romancistas que estuda o professor Ellison no seu livro.

Para compreender e avaliar os temas e os personagens duma região peculiar, é preciso conhecer o ambiente histórico, político, econômico e social que se respira nestas obras. No seu primeiro capítulo, realiza isto o professor Ellison com grande sucesso. O leitor, ao terminá-lo, está esplendidamente preparado para a análise pormenorizada da matéria literária. Clara e sólidamente explica o autor o que é o Nordeste, usando como base os trabalhos dos eminentes escritores brasileiros que se têm preocupado com esta região. Destila para nós as conclusões principais das obras de Gilberto Freyre sobre a civilização e tradições dos senhores de engenho —a convivência dos brancos e pretos na casa-grande e senzala, os resultados da mestiçagem. Sublinha o professor Ellison a importância

de *Os Sertões* de Euclides da Cunha, essa obra de objetividade científica que agitou o Brasil inteiro com as suas descrições da miséria e ignorância dos sertanejos e fê-lo consciente dum problema que havia de trazer reformas sociais e fomentar um espírito de auto-crítica que sem dúvida inspirou a criação dos romances nordestinos. Outra influência mais recente, do ano 1928, foi o romance *A Bagaceira* de José Américo de Almeida, história de retirantes que sofrem sob a autoridade tirânica do engenho onde trabalham —uma síntese da vida do sertão e do litoral.

São discutidas as várias rebeliões militares da segunda década deste século contra o governo e a famosa marcha de Luis Carlos Prestes e os seus 1500 homens, que por dois anos tratavam de levar a revolução política e social ao povo atrasado do interior. Com a revolução de 1930, apodera-se Getúlio Vargas do país e faz-se ditador. Estabelece o Departamento de Imprensa e Propaganda que censura revistas, jornais e livros e é especialmente feroz contra o que se chama "literatura proletária". Entre outros escritores, Graciliano Ramos, Jorge Amado e Rachel de Queiroz deixam de publicar. Os liberais que continuam a escrever abandonam temas sociais com intenções políticas e substituem tramas psicológicas.

A Semana de Arte Moderna, celebrada em São Paulo no ano de 1922, que tinha como propósito original a renovação da música, pintura e escultura na vida artística brasileira, chegou também a transformar a literatura e encaminhá-la pelas sendas já assinaladas pelos vanguardistas europeus. Os poetas começaram a luta, despedaçando os velhos moldes simbolistas para empreender temas brasileiros e cantá-los no vernáculo do seu país. Os romancistas, sem demorar demais, ligaram-se às filas dos poetas para ocupar-se com os povos, as regiões, a psicologia e os problemas sociais do Brasil, e, estre toda a produção modernista, acha o professor Ellison que a força predominante literária era o romance do Nordeste porque os escritores dessa terra, por convicções sociais prévias e experiência pessoal no seu meio cultural, eram os mais capacitados.

Nos capítulos seguintes, o professor Ellison se entrega ao estudo minucioso de cada um dos quatro escritores nordestinos. Desenha os temas principais dos romances, dá relêvo aos acontecimentos na vida dos autores que constituem a base essencial da suas invenções fictícias, expõe com sagaz critério as faltas e as primazias das suas obras e examina com cuidado e objetividade as opiniões dos críticos brasileiros e norteamericanos que têm julgado a literatura e a cultura do Nordeste.

Desenrolou o vasto panorama sociológico desde região José Lins do

Rego com seus cinco romances do ciclo da cana de açúcar. Apareceram um por ano, entre 1932 e 1936, atraindo a atenção de todo o país para a velha civilização dos senhores de engenho que ia desaparecendo sob a agência de novos impulsos econômicos e sociais. Nestes romances deu vida Lins do Rego a três figuras inolvidáveis — o coronel José Paulino, prototipo do altivo latifundiário patriarcal, seu neto Carlos de Mello, melancólico, achacoso, inapto para administrar o engenho decadente, e o moleque Ricardo, membro da classe baixa desgraçada. E não é menos perito o autor na caracterização das numerosas pessoas secundárias, tão importantes como as principais para integrar o quadro dos romances.

O professor Ellison aponta como defeito na obra de Lins do Rego sua prática de narrar com excessiva repetição o estado mental dos personagens, em vez de usar mais diálogo que teria a vantagem de introduzir variedades e deixar que os indivíduos mesmos se revelem. Mas os críticos brasileiros preferem desculpar isto como toque artístico do romancista, herdado dos profissionais recitadores orais que tinha ouvido na sua meninice em Parahyba. Outra imperfeição é a pressa com que escreve Lins do Rego e a ausência de revisão se faz sentir. Também, em vários romances posteriores aos do ciclo da cana de açúcar, onde o autor se afasta da terra oriunda e das lembranças autobiográficas, há claras evidências de debilidades e incerteza na construção e desenvolvimento das obras.

É possível, afirma o professor Ellison, que outros escritores nordestinos contemporâneos superem Lins do Rego em técnica estilística e arte literária, mas ele fica sem rival como intérprete da sua região — na sua esplêndida evocação física do mundo do engenho, dentro do qual fervilham as paixões daquela sociedade singular de brancos e pretos, de senhores e descendentes de escravos, na sua compreensão do ambiente e na sua simpatia humana por todos os seres que se agitam nas intensas complexidades daquela organização social.

Dos quatro escritores nordestinos, o melhor conhecido no estrangeiro é Jorge Amado. Os seus romances se acham traduzidos em vinte e quatro idiomas. Esta fama, segundo o professor Ellison, é devida talvez mais à natureza esquerdista e revolucionária dos seus livros que a qualidades literárias. Havendo sido escritos os mais violentos nos anos de crise econômica mundial e de grandes agitações políticas, quando pareceu a muitos que a peleja entre o Comunismo e o Fascismo ia acabar forçosamente no triunfo do partido dos obreiros, foi natural que este autor propagandista chamasse a atenção e entusiasmo de leitores radicais do Brasil e das outras nações.

Quase todos os romances de Jorge Amado baseam-se numa crítica enraivecida das instituições sociais e políticas que prevaleciam na região baiana—sejam nas fazendas de cacau com o seu proletariado rural ou na cidade da Bahia, com o proletariado das fábricas e do mar. Para Amado são inteiramente bons os grevistas, os pobres—especialmente os negros—, os operários militantes duma revolução marxista, também os seus simpatizadores de classes mais altas e abastecidas. Não omite os criminosos da categoria dos benignos, porque eles resultam dum injusto sistema social. Completamente maus para Amado são os exploradores dos pobres—os fazendeiros, os feitores, os capitalistas, a igreja e finalmente a polícia e o exército, obedientes aos ricos.

Estas prevenções ideológicas prejudicam perceptivelmente a maioria dos romances de Jorge Amado. Não dão lugar para caracterizações sutis, não permitem um estudo equânime de situações e pessoas. Ele tem que pregar a revolução a brados—insinuá-la não basta. Todavia, nasceu Amado com talento de romancista. Os seus personagens, ainda que sejam estereótipos, têm força, têm vida. Interresam-nos, porque são homens e mulheres de ação e energia. A sua linguagem é verdadeira, robusta, exatamente como fala o povo. A criticada frequência de palavras obscenas provem deste realismo, não indica nada de propósitos pornográficos.

O lirismo e a imaginação de Jorge Amado ficam a suas qualidades salientes. A sua prosa canta, simples e poderosa, como os velhos bardos, sobretudo nas suas descrições de elementos folclóricos—as macumbas, as superstições, as poéticas tradições do mar. Eu concordo absolutamente com o professor Ellison quando assevera que ao considerar a produção total de Jorge Amado, pensamos numa sucessão de episódios, dos quais alguns são pequenas obras-primas.

Graciliano Ramos, que morreu em 1953, é entre os quatro romancistas do Nordeste o escritor mais consciente e polido, possivelmente porque dispunha duma cultura literária muito mais ampla que eles. Nos seus livros percebem-se particularmente influências de Dostoevski, Balzac e Eça de Queiroz. Nascido nos soalheiros do imenso sertão e passado lá os seus anos formativos, foi esta terra, que tão bem conhecia Ramos, que lhe proporcionou o ambiente, os temas e os personagens para seus escritos mais notáveis, ainda que flagelasse também em outros os homens e as instituições do litoral.

Preocupam-no as pressões da sociedade nordestino sobre a alma e o caráter das pessoas que estão condenados a viver neste meio de miséria econômica e de desmoralização espiritual. Ramos não se presta a solu-

cionar estes problemas. É misantropo demais, é pessimista. O homem, para ele, nunca pode gozar da felicidade. Nos seus romances a justiça é ilusória. Sempre se extravia, sempre falha. Tôda a sua crítica dos males da sociedades é implícita; não se descobre nada de propaganda política direta. Segrêdo não é que Ramos foi partidário ardente do movimento revolucionário e há quem encontre difícil reconciliar a filosofia inumanitária des seus livros com as suas crenças radicais, mas aclara o professor Ellison que, além dos seus enraizadas dúvidas íntimas pelo diz respeito a melhoramentos, foi Graciliano Ramos artista literária demais para inserir sermões doutrinárias nas suas obras.

Graciliano Ramos é o mestre do romance psicológico. Revela e explora o agitado mundo mental dentro do qual sofrem os seus atormentados protagonistas. O brilhante emprêgo do monólogo interior em dois níveis de ação para entretecer as recordações, pensamentos e terrores do passado e do presente, dando a tudo a qualidade de sonho ou delírio, é a sua contribuição especial ao romance brasileiro. E o seu estilo sóbrio, esmerado e refinado, em perfeita harmonia com o assunto, os personagens e o lugar, alcança uma forma artística de beleza parnasiana.

Com Rachel de Queiroz, filha do sertão, alarga-se o horizonte do romance nordestino. Entra nêle o estudo penetrante da psicologia feminina e da posição da mulher naquela sociedade tão restringida, dominada pelos homens que guardam para si todos os privilégios, e na qual a mulher tem representado o papel tradicional de ente submisso e inferior. Nas obras de Rachel, a mulher, seja noiva casta numa procissão faminta de retirantes da seca, seja prostituta numa aldeia, seja espôsa dum caixeiro numa cidade, seja colegiala num convento, protesta e rebela contra as convenções que lhe tiram o direito de desempenhar livremente a sua personalidade e que a sujeitam à escravidão sexual.

A autora não suaviza as desagradáveis realidades da vida total do Nordeste, nem o sofrimento humano que é consequência fatal desse ambiente. Mas ela não acusa chiadamente; a sua protesta social se patenteia nas histórias convincentes dos seus personagens. Sabe pintar as profundas emoções de amor, de aflição, e de desesperança com sinceridade e compaixão. Nunca se serve das falsas cores de sentimentalidade. A mão de artista de Raquel de Queiroz é certa, é segura; para realizar o efeito desejado escolhe matizes, omite detalhes. Possuída ela dum senso dramático, os seus romances escapam à monotonia e a sua mestria dos muitos ritmos da fala popular veste a sua prosa flexível de variedade.

Entre as 34 obras dos quatro romancistas do Nordeste examinadas

e analisadas pelo professor Ellison, estas são as que considera de mais mérito literário e significação social: de José Lins do Rego, *Menino de Engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Banguê* (1934), *O Moleque Ricardo* (1935), *Usina* (1936), *Pedra Bonita* (1939) e *Fogo Morto* (1944); de Jorge Amado, *Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936), *Terras do Sem Fim* (1943), e *São Jorge dos Ilhéus* (1944); de Graciliano Ramos, *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936), e *Vidas Secas* (1938); de Rachel de Queiroz, *O quinze* (1930), *João Miguel* (1932) e *As Três Marias* (1939).

No seu capítulo final, o professor Ellison sintetiza as características principais desta ficção nordestina — a importância sociológica da luta entre o homem e o ambiente, a crítica aguda da sociedade, a nova atitude humanitária e a grande simpatia pelos párias e oprimidos. Todos nós que apreciamos a literatura brasileira contemporânea havemos de ficar agradecidos ao professor Ellison pelo seu estudo substancial — bem pensado, bem escrito e excelentemente documentado.

LEO KIRSCHENBAUM
Universidade da Califórnia
Los Angeles

HECTOR RAÚL ALMANZA, *Brecha en la roca*. Colección Ahuizote. Obregón, S. A., México, 1955.

El tema es lo más interesante de la presente novela de Héctor Raúl Almanza. Trátase de las difíciles experiencias que han de sufrir los obreros petroleros en busca de su libertad económica, arrancando antes sus garantías que como seres humanos les corresponden, de manos de las empresas extranjeras. La culminación de tantos intentos por mejorar la situación, como todos sabemos, es la expropiación petrolera decretada por el gobierno del Presidente Lázaro Cárdenas, el 18 de marzo de 1938. El asunto, a más de tener un interés nacional en sí mismo, profundiza en el problema desde sus orígenes, a raíz de la Revolución de 1910, cuando las compañías extranjeras aprovechan las anomalías por las que atraviesa el país para hacerse de las tierras convenientes y emprender la explotación del petróleo para su único beneficio.

Como centro o núcleo de esta historia aparece la de la familia de Antonio Gómez, cuya muerte y la de sus hijos mayores a manos de criminales a sueldo de las compañías extranjeras por arrebatarles la tierra,

deja en completo abandono a doña Teresa, que fuera mujer de Gómez, y a su pequeño hijo Arturo, quienes, huyendo de sus recuerdos, se refugian en Ebano, San Luis Potosí, a rehacer su vida destrozada aprovechando el menguado patrimonio que logró salvarse del desastre. La totalidad de la obra se desarrolla en el Ebano, centro petrolero potosino muy adecuado para mostrar la vida de los obreros, su miseria, abandono, desorientación, atropellos a que son sometidos constantemente, y, por fin, el aprovechamiento de su sordo rencor contra las empresas, encauzado, después de vencer muchos obstáculos, en especial el de los obreros "vendidos", hacia la unión de esfuerzos para llegar al bien colectivo, no sólo de los trabajadores de este lugar sino el de toda la industria petrolera de la República, al lograr la formación de un sindicato único, el STPRM.

Aunque la novela busca la expresión de una clase social, en este caso la obrera, y conduce al lector por todos los caminos que puedan explicarle una situación o el por qué de detalles mediatos o inmediatos, y aun cuando el vasto material empuja a la continuación del relato antes que a su consideración, destaca una figura que por su situación y simbolismo debe entenderse como personaje principal: doña Teresa, la madre. Por su intervención directa o por su solo recuerdo o presencia, las escenas se dignifican y ennoblecen. Astuta, audaz, inflexible, comprensiva o tierna, está en el primer plano cuando se trata de hacer un sacrificio o de prestar una ayuda. El puesto de comidas que regentea le sirve de tribuna y le da oportunidad para ejercer su positiva influencia en la vida del pueblo, tan afligido siempre por la miseria y la injusticia. Esta mujer, recuerda por más de una circunstancia a Pelagia Nilovna Vlások, herencia de la novela de Máximo Gorki, *La madre*. Ambas sirven con entusiasmo a una causa colectiva de caracteres semejantes, exponen sus vidas en misiones difíciles de propaganda buscando las conexiones de elementos claves; evitan actos de crueldad inútil; su edad y modestia las hace pasar inadvertidas para los contrarios, pero consiguen, en cambio, el aprecio cordial de los directores de los movimientos obreros. Su intervención en los asuntos amorosos de sus hijos se reduce a discreta comprensión y, sobre todo, el sentimiento material que las anima no limita sus beneficios a sus hijos, abarca a todo aquél que está caído, que es débil, que necesita ayuda.

Los otros personajes, con ser muchos o quizá por ello, están al servicio de una idea, de una tesis, y destacan más o menos en alguno de los tres grupos que el autor ha querido presentar: los norteamericanos dirigentes de las empresas petroleras, los obreros y —diríamos—, los traidores, espías o guardias blancas al servicio de los patrones.

Bien se ve que la novela lleva una finalidad y para conseguirla, el autor se vale de artificios un tanto convencionales. Para demostrar, por ejemplo, cuán nociva e injusta es la explotación de los obreros mexicanos por parte de las empresas extranjeras y cuán dura e inhumana es la vida del trabajador, colmará de equivocaciones y vicios a unos para exaltar las virtudes de los otros. Es decir, encontraremos a los buenos oponiéndose a los malos en contrastes continuos. En alguna parte, hacia el final del libro, se usa el paralelismo simbólico recogiendo dos de los temas principales: el nacimiento de un niño y el nacimiento de una industria mexicana. Procedimiento éste, poco útil, cuando la fuerza de los asuntos, en lugar de sumarse, se resta. Pero, no hay en *Brecha en la roca*, generalmente, alardes técnicos y es evidente que se ha atendido al mensaje antes que a la forma. Los capítulos se encadenan con la lógica natural de la cronología y se ciñen a la historia en las 380 páginas de verdadero contenido que forman el libro. Algunos fragmentos emotivos y humanos marcan una tregua en la acción y nos ofrecen el entusiasmo sano y fresco de un hombre que cree en la generosidad de la tierra y se acerca a ella con amorosa esperanza.

Brecha en la roca pertenece al grupo de las novelas interesantes que deben leerse para conocer uno de los problemas más intensos de nuestra economía nacional en todos sus pasos por conquistar una libertad difícil de alcanzar. Almanza es un hombre que tiene fe y muestra, lo mismo aquí que en sus otras obras: *Huelga blanca* y *Candelaria de los patos*, cómo, a pesar de una realidad poco risueña, se imponen, lenta pero seguramente, el sentido de responsabilidad, la aspiración hacia algo mejor y la conciencia de unidad.

MARÍA DEL CARMEN MILLÁN
*Universidad Nacional Autónoma
de México*

LUIS MARIO LOZZIA, *Domingo sin fútbol*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1956.

La trama simple de una barriada porteña que por circunstancias comunes, queda sin el partido de fútbol característico, dan origen a Luis Mario Lozzia para descubrírnos una emotiva y auténtica realidad nacional. Quizá la primera solución de esta novela se desprenda del ambiente, pues allí, en ese pequeño mundillo que sin darse cuenta se entrega a las alternativas

de un torneo deportivo, hemos de atrapar algunos personajes específicos e imborrables. Luego, una tarde de lluvia, cierra para las criaturas del libro su evasión. La cancha cerrada obliga a proyectar otros planes, y el cambio desconocido sirve para organizar la trama novelística. Buenos Aires aguarda entonces con frialdad el destino que fabrica un autor. Lozzia sabe predisponer de esta tarde, sin fallas documentales ni falsas pinturas, con una expresiva fidelidad narrativa. Anteriormente había publicado un libro de cuentos, *Estas noches que empiezan*, donde se revelaba como justificado escritor y cuentista, teniendo siempre a la ciudad sembrada en sus manos. Ahora, no puede decirse que la proyección no tuvo éxito. Al encontrar a los personajes vemos como todos ellos deben por prefijado azar unificarse con ese domingo sin fútbol. Así, el jugador y su padre, el cronista deportivo y su mujer, el dueño de la cantina con su familia, las hijas, la tía y su amante, sólo reflejan estados equilibrados del destino. Surgen entre ellos, una muchacha y su hermana, niña aún, hijas del cantinero, para quienes en aquel día total adquieren conciencia de un mundo cercano y palpable, dando dentro de una descripción descarnada la entrega física de la adolescente, y proyectando la realidad algo incierta de la relación humana, en la segunda.

Seguro como novelista, sabe apreciar la sencillez del medio ambiente y con una limpieza literaria sin recargos coloristas, ha cumplido en forma singular mostrándonos con gran autenticidad local, una empresa de creación plena y valedera.

HORACIO JORGE BECCO
Buenos Aires

MAHFUD MASSÍS, *Elegía bajo la tierra*, Ediciones Polémicas, Santiago, 1955.

La publicación más reciente del poeta chileno Mahfud Massís es su volumen *Elegía bajo la tierra*, poema en veintisiete partes, con prólogo del autor. El *leitmotiv* de esta poesía, como dice el mismo Massís, es la muerte, pero no la muerte en su calidad de acontecimiento, de hecho final, sino una muerte que es a veces indistinguible de la vida. Como a continuación indica el poeta, en su obra encontrará el lector muertos que parecen vivos y vivos que tienen a veces el rostro de los espectros".

En efecto, el poeta se sitúa en la confluencia de la vida y la muerte, lugar de interpenetración de dos mundos. Por esta área limitada se mue-

ve sin salir nunca de su círculo subterráneo de oscuridad fúnebre. En su trayectoria horizontal se encuentra con ángeles y antepasados que llegan a su nivel desde arriba o desde abajo, según el caso. El poeta ni asciende ni desciende a la manera dantesca en el mundo de ultratumba, y su poema, más que escatología, es una simbiosis de vida y muerte. Massís no canta a ésta ni la glorifica, porque no concibe una muerte que se distinga netamente de la vida. Tampoco hay en su poema una vida después de la muerte. Si actúan en él los muertos, esto no es sino una indicación más de la continuidad vida-muerte.

A través de los veintisiete fragmentos del poema se desarrollan varios temas que establecen claramente la posición del poeta. Primero, Massís se define a sí mismo como un paria, un primitivo que está fuera de lugar en la sociedad contemporánea: "Yo era el Hombre de Java de la familia". Sin embargo, le es imposible cambiar sin "enviar al mercado mi alma". A continuación se identifica con un perro, símbolo doble aquí del proscrito y de la muerte. En su calidad de perro errante cava en la tierra y exhuma "cabezas, fragmentos de antepasados, una lengua cadavérica, morada por el tiempo, que alcanza sólo a susurrar ¡maldito!"

Así introduce en su poesía el tema de los antepasados árabes que le fascinan y que significan en su poesía la maldición, la condena *ab utero*. Condena doble para Massís, poeta e hijo de inmigrantes y por esto doblemente desarraigado. Más fuertes que él son los antepasados, "maliciosos y dulces, ágiles y contumaces, celebrando los ritos de la muerte en veloces danzas a caballo". Le muerden la cabeza, "mi cabeza de pobre americano, porque en mi hundida frente de pastor sólo anidó la muerte y el cuervo desplumado de la belleza". En estas líneas encontramos sintetizada la posición de Massís, atacado por la fuerza ancestral, a la vez americano y pastor (árabe). También se debe notar este pájaro que no es ya el cisne modernista ni el buho de la sabiduría, sino el cuervo, símbolo de la muerte. Hasta en el cuervo se ve la confluencia de vida y muerte: el pájaro ha perdido sus plumas de color fúnebre y muestra la carne desnuda. Entonces el poeta les pide a los antepasados que le den su poder y su "estructura vegetal contra el destino, a mí, soñador extenuado, defensor de derechos inútiles, vendedor de sudarios y bolsas de colores".

La muerte, que Massís simboliza por medio del perro ya mencionado, también aparece en forma de toro; pero el toro, como el cuervo, ha perdido su tradicional color negro. Aparte de esto, la muerte vuelve siempre a manifestarse en el vocabulario del poeta, como se ha visto en las líneas ya citadas.

En esta atmósfera de muerte y de condena ancestral el poeta se ve pequeño y perdido, consciente además de la contingencia de toda su acción vital. Si bien dice a veces: "Soy un toro con el pecho de jade", o llega a ser un ángel para los sapos, la identificación en general es entre el *yo* y un *perro*, o se compara con "un pequeño dios celeste y pálido" de ojos de perro, o con un pequeño salvaje, un enano, un moscardón. Hasta en el amor la muerte causa en Massís un sentimiento de inferioridad, de contingencia:

Gladiadora en el lecho nupcial,
las hienas vienen a comer de tu carne amorosa en la noche...

Sobre tu vientre caen aves de pico rojo,
y la boca que balbuceó la frase perdida y querida
tiembla bajo el diente fino de los roedores.

Ah, cómo amarte con mi transitoriedad,
con mi pobre médula de gusano,
si la eternidad está raída, y el porvenir ondula
como una culebra en la resina funeral.

El amor aquí no es un esfuerzo para escaparse de la muerte. Representa en la poesía de Massís quizás lo más vital; pero hasta en este aspecto más vivo de la vida, está presente la muerte, el deslizarse continuo de un estado hacia el otro, el confluir, en efecto, de los dos mundos de vida y muerte, el cual Massís acepta francamente, aun cuando limite sus posibilidades de actuar en la vida.

La muerte que de esta manera, junto con el poder de los antepasados, domina la poesía de Massís, no es en su obra un problema. Es más bien un hecho que surge en la conciencia del poeta de varios incidentes que entre sí no tienen conexión necesaria: la contemplación de la propia muerte, la muerte de un ser querido, un paseo por la ciudad, el amor. El hecho de que el poeta esté consciente de la presencia de la muerte en cada incidente le permite evocar el simbolismo de los acontecimientos y reinterpretarlos, recrearlos para formar un todo poético. Sólo dos veces parece rebelarse Massís activamente. En una ocasión exclama:

Maestro en lenguas feroces, no siempre me contengo,
acusó a mis antecesores, juzgo, olvido, asesino,
invito a la extenuación, sólo tengo el veneno de mis palabras
¡Oh, lama mía! ¡Cuánta justificación para vivir!

Pero en seguida aparece la inevitable muerte y arrastra el alma del poeta.

Otra vez en una reminiscencia del sueño de Jacob, el poeta dormido derriba a un ángel y su alma herida asciende cantando.

El lenguaje de *Elegía bajo la tierra* está cuidadosamente trabajado. No hay palabra que no lleve su carga emocional, no hay frase que no esté llena de sugerencias simbólicas y metafóricas. Nótese por ejemplo la fuerza emotiva de las líneas siguientes:

y una pavana de costumbres estoicas caía del naranjo
Puedes tocar mi rostro, su lejana mariposa de hueso
muertos planetas de hueso de mi textura [dientes].

Nuestros cuernos chocan contra el ónix sombrío,
y nos amamos.

Estoy muerto, pero me crece la barba.

Encontramos también lo que en otros poetas llamaríamos juegos de palabras, aunque en Massís nada tiene aspecto de juego:

Si entrara al cementerio en la noche,
entre el oxidado aroma del oxiacanto

Como una flor sobre la negra caja
estás en mi corazón,
y te ciernes, entre ciervos de oro, descendes al olivar oscuro

Leyendo a Massís, se nota sobre todo que la suya es una poesía que no admite los límites de lo tradicional y lo trillado, pero que tampoco siente la necesidad de abrirse camino por medio del exceso. Las imágenes de Massís pueden ser osadísimas; pero al mismo tiempo se caracterizan por su gran sobriedad. Es la sobriedad de un poeta que sabe encontrar la expresión justa para el concepto que expresa y rechazar siempre lo innecesario. Massís es un poeta fuerte, duro, pero un poeta que opera ya en completa libertad. No tiene que derrumbar ídolos. Sólo crea poesía. Esta poesía, tan avanzada en cuanto a la forma, es a la vez clásica en su utilización de experiencias personalísimas para el desarrollo de un tema universal. Es una poesía que es imposible leer sin compartir la emoción del poeta y sin sentir en su fuerza, su enfoque original de lo eterno, la obra de una personalidad poderosa y segura de sí.

La misma lucidez que caracteriza la poesía de Mahfud Massís se ve también en el prólogo que acompaña al poema. Bajo el título sugestivo y polémico de "Palabras en el muro", contiene una cantidad de auto-

análisis de gran perspicacia, evidenciando la clara conciencia que tiene el poeta de sus procedimientos. Sin embargo, se encuentran también palabras como éstas:

Ciertamente, si el poeta reparara en esas tristes merluzas [los críticos], estaría perdido.

Por tal razón, pongo un muro de asbestos entre ellas y mi poesía, grandes piedras refractarias entre su cerebro pardo y mi conducta como individuo...

En las páginas que siguen, elaboro una experiencia poética en que el régimen de las visiones satisface mi necesidad de expresión, y ello me basta... En consecuencia, no arguyo ni explico nada: sólo trato de levantar mi grito en medio de la noche.

En estas líneas hallamos tres ideas en demasía comunes —y muy discutibles— en nuestros tiempos: que el artista crea sólo para expresarse, que por lo tanto su creación es puramente personal, y que como consecuencia nadie tiene el derecho de criticar la obra de arte. La noción de la creación artística por el solo motivo de la expresión, amenaza ahora asumir todas las características de un mito, como lo hizo en el siglo pasado "la inspiración". Claro es que la crítica puede ser estúpida y que nadie puede vedarle al artista el derecho de expresarse de la manera que más le guste. Pero abandonando la mitología poética que sobre la creación artística se ha construido, y volviendo a los hechos, tendremos que reconocer que con contadas excepciones los artistas *no* crean solamente para expresarse, sino también para comunicarse con un público, por restringido que sea. Parece demasiado obvio, y sin embargo se olvida a menudo, que al artista que publica su obra no se expresa ya *in vacuo*, sino que trata de expresarse *a alguien*, es decir, de comunicarse. En el momento de creación, la obra podrá ser una expresión pura y nadie tendrá derecho de criticarla, como también nadie la conocerá. Pero en el momento de comunicarse, de publicar deliberadamente su obra, el artista entrega a su público el derecho de leer o verla y también el derecho de criticarla en sentido favorable o adverso. No pasa, por lo tanto, de ser pueril la actitud de exhibirse y luego de negarles a los espectadores la capacidad intelectual de formar un juicio, por tonto que sea, sobre la exhibición. Es por esto que tales sentimientos nos extrañan en un autor tan poco pueril como lo es Mahfud Massís, sobre todo cuando tiene la ocurrencia rara de publicar al final de su libro toda una antología de juicios críticos (favorables) sobre sus obras anteriores. Sin embargo y a pesar de la poca estimación en que tiene

Massís a los críticos, el lector tendrá que agradecerle la publicación de un volumen de poesía fuerte, libre, y de una trascendencia sugestiva.

JOHN H. R. POLT
*University of California,
Berkeley*

MANUEL DE CASTRO, *El padre Samuel*, Ediciones Pauta, 2ª ed., Montevideo, 1951, 194 págs.

Entre los pocos autores en el campo de la literatura novelesca del Uruguay que han alcanzado notoria fama en este país apenas descuellan otros nombres que los de Carlos Reyles y Javier de Viana. Puede extrañar al lector, por eso, saber que hay otros escritores y otras novelas que merecen atención. Una de ellas, que consideraremos brevemente aquí, ha ganado fama considerable, a lo menos dentro de su propio país; publicada en 1937, al año siguiente fue premiada por el Ministerio de Educación y la nueva edición aparecida en el año 1951 da aún más prueba de la popularidad que sigue disfrutando. Conviene decir que en la historia de la novela uruguaya, *El padre Samuel* gozará de una preeminencia segura.

El padre Samuel es la segunda novela que ha salido de la pluma de Manuel de Castro, autor contemporáneo nacido en 1896. Como ha pasado en la carrera de otros muchos escritores de Sud América, las primeras obras de Manuel de Castro fueron escritas en forma poética. La primera novela, *Historia de un pequeño funcionario*, vio la luz en 1930 y poco después al autor le fue otorgado el Premio Centenario. A pesar de su escasa producción, ésta le revela como autor de fina sensibilidad y poseedor de un claro y penetrante entendimiento del corazón humano.

La historia política en ambos márgenes del Río de la Plata ha sido tal que en tiempos pasados el Uruguay ha dado asilo a los desterrados de la Argentina y también ha enviado a sus propios súbditos en exilio forzoso a la margen meridional del río fronterizo. Pero el término *región rioplatense* ignora las fronteras nacionales, y hace difícil, por lo tanto, la exacta localización de un autor en una sola de las dos repúblicas ribereñas. Tenido por uruguayo, ciudadano del país en donde reside y trabaja, Manuel de Castro nació, sin embargo, en Rosario, Argentina.¹ Luisa Luisi

¹ Barbagelata, Hugo David, *La novela y el cuento en Hispanoamérica*, Montevideo, 1947, p. 149.

le designa compatriota suyo en su excelente artículo, *The literature of Uruguay in the year of its Constitutional Centenary*² y Alberto Zum Felde le concede una posición prominente en sus libros sobre la literatura del Uruguay.³ Cuando *El padre Samuel* salió de las prensas, el autor anunció la publicación de otras tres obras, *El garrote mágico* (Cuentos), *Gabriel, buscavidas* (Novela picaresca) y *Cantos del Retorno* (Poesía), de las cuales sólo el tomo de poesía ha llegado a mi conocimiento.

El título completo de la obra de Castro es *el Padre Samuel (su vida sacra y profana evocada por un llamado su sobrino) Novela picaresca americana*, y más adelante en la nota, —*Esta obra fue escrita bajo la advocación del Presbítero don Manuel de Castro y Cobas, oriundo de Noya y ordenado en Santiago de Compostela el 30 de marzo de 1885. (Título Servitii Ecclesiae indulto apostólico) y fallecido en Montevideo el 2 de junio de 1908. Gustó el vino de la tierra y comió el pan de los ángeles.* Llamen nuestra atención la coincidencia de la patria chica y de la iglesia del ordenamiento así como de la localidad y la fecha del fallecimiento de ambos el personaje real y el ficticio, aunque no pueda saberse a ciencia cierta hasta qué punto haya podido servir el Presbítero de modelo para el Padre Samuel. En cuanto a la calidad picaresca, designada en el subtítulo, cabe algo de duda. El sentimiento con que queda el lector de *El padre Samuel* es más bien el de haber conocido en el protagonista a una buena persona, intensamente humana y dibujada con sensible línea por un autor hábil e inteligente. Alberto Zum Felde caracteriza la novela como sigue: "Su novela (*El padre Samuel*) puede colocarse, en cierto modo y hasta cierto punto, dentro del género de la novela picaresca española, por primera vez abordado en nuestros países americanos, y con buen éxito; y no porque campee en su novela ningún pícaro, sino por el sentido de ironía sabrosa con que la vida parece encarada".⁴ Se podría añadir que la ironía misma cae siempre dentro de los límites del buen gusto, no faltando por eso situaciones risibles que frisan en lo pícaro. El primer intento del autor, sin embargo, parece haber sido crear un personaje de carne y hueso, una persona fuerte y débil a la vez, noble pero impresionable. Y así lo hizo.

² Luisi, Luisa, *The literature of Uruguay in the year of its Constitutional Centenary*, *Bulletin of the Pan American Union*, vol. 64, pp. 655-695.

³ Zum Felde, Alberto, *La literatura del Uruguay*, Buenos Aires, 1939, p. 66. —, *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, Montevideo, 1941, p. 558.

⁴ Zum Felde, Alberto, *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, Montevideo, 1941, p. 558.

La delineación de *El padre Samuel* es bastante sencilla. La acción empieza en Rosario, Argentina. Gabriel, el narrador de la historia, tiene nueve años cuando contempla a su madre muerta. Su padre, después de asegurar al hijito que su madre se ha ido al cielo y allí le espera, se dispone para emprender un viaje largo dejando a Gabriel en casa de un matrimonio, amigos oriundos de Galicia. Sollozando el niño se despidió de su padre que promete volver por él. Pasados unos meses, le dicen a Gabriel que ahora es huérfano de padre y el niño solitario se siente tras-pasado de tristeza y de confusión. Con el tiempo un rayo de luz penetra su noche. Desde Chile, un tío suyo, sacerdote, sabiendo el estado lastimoso del huérfano manda una carta en que ofrece cuidar y educar a Gabriel con tal que se reúna con él. Los preparativos se hacen y Gabriel, acompañado de Villalonga, el muletero principal, que es también amigo del tío Samuel en Chile, se pone en marcha. En el camino, Villalonga se muestra locuaz. Pinta al padre Samuel como varón guapo y alegre que en su juventud tenía entusiasmadas a cuantas muchachas le conocieron. Antes de llegar a Concepción, Gabriel ya se ha formado una idea algo concreta de cómo será su tío, pero no está preparado para el encuentro que sigue. En el andén ve acercarse a un hombre distinguido en quien reconoce a su padre por la forma de hablar. Desde ese momento se establece entre ellos una relación como entre padre e hijo que se conservará a lo largo de la novela; para el público, Gabriel es sobrino; para esos raros momentos preciosos cuando los dos se hallan en conversación íntima, es el hijo amado.

La juventud pasada del padre Samuel se desenvuelve o por confidencias hechas en conversación con Gabriel o por conversaciones entre Samuel y viejos amigos, escuchadas de paso por el niño. De joven, no estaba Samuel de talante para ser sacerdote, muy al contrario, pero cediendo al anhelo de una madre ciega, el hijo único acabó por servir de cura en Coruña, en la querida "tierruca" en donde nació. Trasladado a América sirvió en una parroquia en Montevideo. De visita en Galicia, Samuel sintió un amor humano tan profundo que juzgó justificado "colgar la sotana", casarse con Soledad y volver con ella a América. Pasaron diez años idílicos. Soledad, moribunda, pidió a Samuel la promesa de volver a la iglesia y después de pasar él un año piadoso y penitente, le recibieron otra vez en el oficio sacerdotal.

El amor por el padre y la admiración hacia el sacerdote tienen su influencia sobre el niño. "—No tienes pasta para ello", replica Samuel a la petición de Gabriel de seguir estudios teológicos, pero un cambio

de localidad geográfica trae otros cambios. En Victoria, en el sur de Chile, el hijo, ayudando al padre en la misa comete errores ridículos, y presencia la muerte trágica de su querida amiga, Blanca.

El padre Samuel sueña con volver a Galicia. En la "tierruca" de su madre debe educarse el hijo, y Samuel emprende el viaje a Montevideo por barco adonde llega en plena gloria de la primavera. La casa de amigos gallegos es suya y allí se congregan los compatriotas, entretenidos en forma brillante por Samuel que cuenta anécdotas, canta y se ríe con todos. Solo, con el amo de la casa y su esposa, Samuel les abre el corazón calmando sus sospechas y revelándoles la verdadera identidad de Gabriel. Un mal de corazón le aflige y la condición es agravada por noticias de España. La madre de Soledad escribe para advertirle que fuera mejor no volver. "Arrepentido al fin de esas sus andanzas por tierras de América" el buen padre Samuel fallece. Otra vez el niño se halla solo.

Resulta obvio que *El padre Samuel* no puede considerarse como novela picaresca de la misma manera que consideramos el *Lazarillo* o el *Buscón*. Hay en la obra de Castro una ternura y tono lírico que nos hace pensar en el fondo poético del autor. Del cariño por parte de Samuel hacia su hijo hay muchos ejemplos. Vueltos al Uruguay desde Chile, el padre disimula su enfermedad y sus dudas de llegar vivo a Galicia, animando a Gabriel, —"Non te afligas, rapaciño. Llegaremos a Galicia con el florecer de los almendros. Ten por cierto que las mismas estrellas que guiaban a Carlomagno nos conducirán hasta la tierra de su santa madre". Falta un pícaro en el libro pero verdad es que hay incidentes narrados por un niño inocente e ingenuo que colman lo cómico. La primera prueba de Gabriel como monacillo trae confusión completa y dice: —"Pretendí ¡oh infeliz! levantar el extremo de la casulla antes del debido tiempo, pero la voz del padre Samuel me hizo volver en mí, en tanto mi rostro se puso al rojo vivo. —Mejor sería que levantaras la cola a los perros— díjome por lo bajo y echándome una mirada fulminante".

El conflicto en las novelas picarescas españolas se origina entre el pícaro y una sociedad que le desdeña por su ociosidad y que a la vez él mira desdeñoso. Conflicto hay en la vida del padre Samuel pero surge del intento de suprimir un espíritu entusiasta y alegre entre los límites algo estrechos del régimen pastoral. Bien sabía el padre lo que decía cuando contestó la petición de Gabriel con "No tienes pasta para ello". El conflicto se declaró en rebelión abierta durante los años de su matrimonio y cuando, después, volvió a ponerse la sotana ya tenía como consuelo el fruto de esos años. Aun en Victoria, el puro gozo de vivir le hizo pasar de los límites de la circunspección. En unos juegos inocentes,

el padre Samuel sorprende a Gabriel besando a Blanca, su compañera, en los labios. Esa noche Samuel invita a Gabriel a confesarse y siguen unas preguntas. "—¿Quién te enseñó a besar así? —Las palomas, tío. —¿Las palomas? ¿Sabes que tiene crispa tu confesión? ¿De modo que las palomas te enseñaron a besar? —Sí, tío, —afirmé azoradísimo. —Sin embargo, tengo para mí que las palomas no se cogen de la cintura para besarse. Tu sabes algo más. Acaso allá en Córdoba, en casa de Palacios... —No, no, tío; es la primera vez que beso a una niña. —¿Nunca viste besar a una pareja de enamorados? Enmudecí de nuevo. Todo se confundía en mi mente, parecióme que aquella confesión no terminaba nunca. Ante el apremio de la pregunta, me armé de valor y dije con toda la verdad: —Sí, tío, he visto. Una mañana observé que besabas a Isabel; quise hacer lo mismo y Dios me castigó. Perdóname... —exclamé en tono de contrición. El padre Samuel dio un salto sobre la silla y frunció el ceño: ... Al fin me dijo: —Si así, como tú dices, hijo mío, no me queda más remedio que absolvarte y sin latines... Levántate y sigue jugando con Blanca. Eso sí: ten cuidado y no des en imitar demasiado a las palomas". Zum Felde le llama "el buen cura español, de recia contextura y noble fondo, pero no muy severo en sus disciplinas..."⁵

Por medio de Samuel y sus amigos esparcidos por el Uruguay, Chile y la Argentina, sabemos lo que es la nostalgia por Galicia, la "tierruca" amada. Nunca cesa de llamar a sus hijos. En América el gallego busca amigos entre otros gallegos y sus entretenimientos son las canciones y reminiscencias de su tierra.

Manuel de Castro, narrador y creador de personajes, nos permite comprender lo que es el alma de un hombre. A pesar de unos detalles técnicos, por ejemplo el uso por el narrador de la primera persona del singular, claramente *El padre Samuel* rebasa los límites del género picaresco y queda como documento humano que merece larga vida y el interés del lector inteligente.

MARGARET M. RAMOS
Dickinson College, Pa.

RALPH E. WARNER, *Bibliografía de Ignacio Manuel Altamirano*, Imprenta Universitaria, México, 1955, 218 pp.

Ralph E. Warner, ampliamente conocido por su colaboración en la *Bibliografía de la Poesía Mexicana* (Harvard University Press, Cambridge,

⁵ *Ibid.*, p. 558.

1934) y por su valioso estudio *Historia de la Novela Mexicana en el Siglo XIX* (Robredo, México, 1953), es, sin duda, uno de los estudiosos más capacitados para la tarea que da sus frutos en este libro, instrumento indispensable no sólo para el conocimiento de uno de los más polifacéticos autores del siglo pasado en México, sino también para la total comprensión de un período orientador y decisivo en el desarrollo de las letras patrias.

Como especialista en Altamirano, Warner cuenta en su haber una tesis doctoral (*The Life and Works of Ignacio Manuel Altamirano*, University of California, 1936) que, tal vez por permanecer inédita, no aparece en el presente libro entre los estudios sobre la vida y las obras de Altamirano, cuyas fichas integran la segunda parte de esta *Bibliografía*; el prólogo y recopilación de *Paisajes y Leyendas (Tradiciones y Costumbres de México, Segunda Serie)* (Robredo, México, 1949) aparte de otras contribuciones al estudio de este autor, éstos sí incluidos en la sección correspondiente.

Esta obra viene a completar la magnífica labor de Rafael Heliodoro Valle en el *Homenaje a Ignacio M. Altamirano* (Imprenta Universitaria, México, 1935) y en la *Bibliografía de Manuel Ignacio Altamirano* (D. A. P. P., México, 1939) y la del propio compilador Warner, "Bibliografía de las obras de Ignacio Manuel Altamirano", en *Revista Iberoamericana*, vol. III, núm. 6 (mayo 1941), pp. 465-512.

En la "Introducción" Warner apunta el método que sigue en la ordenación de su acervo bibliográfico, repartiéndolo en las siguientes secciones tradicionales: I. Colecciones de géneros varios. II. Poesía. III. Novela y novela corta. IV. Paisajes y Leyendas. V. Crítica literaria. Bibliografía, Biografía, Crónicas y revistas. VI. Prólogos, cartas-prólogos, introducciones, etc. VII. Discursos. VIII. Cartas. IX. Artículos varios. X. Traducciones y adaptaciones, secciones que constituyen la primera parte de la obra, estando la segunda, como ya se dijo, dedicada a los escritos sobre Altamirano. Se incluye también un útil índice de personas.

Con visión discernidora Warner ha omitido numerosas entradas que figuraban en las bibliografías previas, explicando en la misma "introducción" la razón de su procedimiento. Son de especial interés algunas de las notas explicativas que el compilador añade a ciertas fichas. A pesar de algunas erratas, son de alabarse la atractiva presentación tipográfica y la esmerada edición de esta obra.

MANUEL DE EZCURDIA

University of California, Berkeley

ROBERT G. MEAD, JR., *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, México, Ediciones de Andrea, 1956, 143 pp.

La *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, de Robert G. Mead, Jr., la tercera de la serie de resúmenes histórico-críticos que viene publicando la Librería Studium de la capital mexicana, nos merece una acogida muy calurosa a todos los que profesamos un amor entrañable a las letras hispanoamericanas, seamos estudiosos o curiosos, profesores o estudiantes. A los estudiosos porque este pequeño libro, tan denso como lo es breve, es en realidad una especie de diario de navegación que documenta el rumbo seguido por el pensamiento en Hispanoamérica, desde el descubrimiento hasta nuestros días, siendo así tanto por su tema como por su contenido una manifestación más de que la América de habla española ha llegado a la madurez intelectual; a los curiosos porque les ofrece la ocasión de hacer una excursión doblemente provechosa, puesto que es amena, por entre los mojones ensayísticos colocados por algunos de los pensadores más recios que haya producido Hispanoamérica; a los profesores porque puede que les señale nuevos derroteros hacia una mejor comprensión, mediante las bibliografías críticas generales e individuales, de nuestros ensayistas más destacados; y a los estudiantes porque les suministra la indispensable orientación histórico-crítica, sugiriéndoles a la vez selectas lecturas representativas y conduciéndoles a las principales fuentes bibliográficas de la crítica que se ha publicado respecto a cada ensayista comentado. Todo esto lo ha logrado admirablemente el autor y, en realidad, es algo más de lo que, con modestia, dice haberse propuesto, pues había pretendido ocuparse particularmente de las necesidades de los profesores y de los estudiantes a fin de ofrecerles un libro lo más útil posible que les sirviera de guía y que les ayudara a ponerse en condiciones de ahondar en un género poco estudiado y cuyo significado estético y cultural, por consiguiente, todavía sigue desconocido en gran parte.

La organización del libro es la siguiente: en los ocho capítulos de que consta se trata del ensayo como género literario (I), de la prosa de la Colonia y de la Emancipación (II), de los grandes precursores (III), de los primeros ensayistas (IV), de la generación de 1880 (V), del ensayo durante el modernismo (VI), durante el posmodernismo (VII) y del ensayo de hoy (VIII), llegando en este último a los ensayistas nacidos por el año de 1900. Además, se presentan una bibliografía general y el igualmente indispensable índice onomástico. Los escritores a quienes

el autor considera como los más importantes van señalados con dos asteriscos, las lecturas sugeridas de igual importancia, con uno. Las lecturas así indicadas el autor proyecta reunir las en antología como complemento de la *Historia del ensayo*.

Sumamente interesantes son las páginas que el autor dedica al ensayo como género literario. Allí pasa revista a la historia antigua y moderna del desarrollo de la clase de escritos que hoy día denominamos ensayos. Traza su desenvolvimiento desde la antigüedad clásica hasta nuestros días, para lo cual señala a los autores que más se han destacado a lo largo de los siglos en los países diferentes. Respecto a España, después de indicar la importancia de Feijóo como precursor caracterizado del género, hace hincapié en la poca atención prestada a esta clase de prosa hasta fines del siglo pasado, época en que aparecieron figuras tan nobles como Giner de los Ríos y Joaquín Costa; éstos habían de influir de un modo profundo sobre los conocidísimos ensayistas de la generación del 98, de la misma manera que estos últimos a su vez habían de inspirar y servir de modelo a los ensayistas españoles que les siguieron. Es curioso notar, como lo ha observado muy atinadamente el profesor Mead, que la palabra "ensayo", en el sentido de describir un género literario, no logró plena aceptación en España hasta después de 1900.

Además del aspecto histórico del tema, se plantea en este capítulo el problema difícilísimo de los géneros literarios y de si hay un género ensayístico susceptible de definirse. Partiendo de la base de que la literatura, proteica por un lado y una manifestación de intuición pura por otro, es incontenible dentro de marcos fijos y arbitrarios, se afirma que a los géneros literarios les falta un sentido de realidad y de valor inherente. El autor cree que las clasificaciones tienen, por lo menos, alguna utilidad, porque en seguida empieza a analizar lo que se considera como ensayo y se propone ofrecer una definición. Principiando con la más corriente y amplia, le poda unas ramas y presenta otra más literaria, aunque todavía bastante difundida, para llegar a la intrínsecamente literaria que ha formulado Enrique Anderson Imbert, a quien cita al respecto para dar remate a su discusión del ensayo como género literario. No todos los 55 escritores estudiados concuerdan con la descripción aludida, la cual hace hincapié en los aspectos literarios y de alto valor estético del ensayo. No debe extrañar a nadie que la mitad de ellos, quizás, no alcance el alto nivel artístico que exige. Mead lo sabe y lo deja explícito. Hace historia y esta tarea supone, sobre todo, la organización y ordenación de los datos interesantes al desarrollo del género, lo mismo

que del fondo sobre el cual actúan los maestros del ensayo de las últimas décadas. Así, ha incluido a no pocos escritores que, importantes para el desenvolvimiento del género ensayístico en América, han permanecido en las regiones limítrofes del ensayo propiamente dicho. La actitud es sanísima y el resultado es feliz, produciendo un cuadro rico en detalles y matices de las valiosas aportaciones a la madurez del género que han hecho en su pro infatigables trabajadores de la pluma.

Para cuando el autor piense en una segunda edición —que ojalá sea pronto, pues seguramente la primera se agotará en breve— aprovechamos para señalarle dos defectillos que nos han llamado la atención: el célebre predicador padre Vieira no era brasileño, sino portugués, si bien es verdad que pasó gran parte de su vida en el Brasil colonial (pág. 22), y las *Obras* de Sarmiento no suman 57 volúmenes, sino 52 (pág. 33). También, y con el mismo propósito, queremos participarle algunas observaciones que se nos impusieron mientras leíamos su libro. Como es de esperar en cuanto a manuales histórico-críticos, no todos los lectores estarán contentos con los autores elegidos para integrar el libro; es inevitable. Unos se preguntarán por qué se ha dedicado todo un capítulo a los prosistas del período colonial, puesto que en España apenas había asomo del ensayo en la forma en que lo comprendemos hoy, y mucho menos en Hispanoamérica. A otros les extrañará que se haya incluido a cierto escritor o que se haya dejado de mencionar a otro. A nosotros, por ejemplo, nos parece imprescindible la inclusión de Francisco Bilbao en la nómina de los precursores hispanoamericanos del ensayo, no sólo por sus escritos de carácter ensayístico, sino también por su vinculación con el desarrollo de las ideas filosóficas en América y por haberse ocupado de temas que con los años les habrían de interesar hondamente a algunos de nuestros pensadores modernos más caracterizados.

Tampoco les agradará a todos, quizás, cada detalle de los análisis histórico-críticos que se han hecho de las corrientes literarias y de los escritores tratados. Sin entrar en pormenores, señalaremos los sitios en donde, a nuestro juicio, el autor podría haber robustecido sus interpretaciones. En las introducciones a los capítulos III ("Los grandes precursores") y IV ("Los primeros ensayistas") no quedarían mal cuatro palabras relativas a la importancia de las diversas filosofías (principalmente las humanitarias y las positivistas) que estaban en pugna a principios del siglo XIX, las cuales han dejado sus huellas indeleblemente impresas en la vida de occidente desde aquellos tiempos. En las páginas que dedica al modernismo (Cap. VI) habría resultado más equilibrado el análisis

si se hubiera prestado más atención a la gran deuda del modernismo al romanticismo, siendo aquél en el fondo más bien una liberación y una superación del estado de ánimo romántico.

También, si bien nos damos cuenta de las limitaciones de espacio que se le impusieron al autor, no deja de extrañarnos un poco que no se haya vinculado de alguna manera el desarrollo del pensamiento de fines del siglo XIX y principios del actual y, por consiguiente, el del ensayo, su instrumento de expresión por excelencia, con los prosistas de la generación española de 1898. Poniendo a un lado las influencias, es innegable, a nuestro parecer, que nuestros autores y los españoles de aquella época arrostraban no pocos temas parecidos y que los móviles y la actitud frente a la vida de ambos grupos eran demasiado semejantes para que se les pasara por encima sin mentarlos. Además, consta que a partir del modernismo, y desde ambos lados del Atlántico, se empezó a reparar y a estrechar los lazos, en especial los culturales, no sólo entre los países hispanoamericanos, sino también con España, lazos que habían permanecido o rotos del todo o muy mellados desde la época de las guerras de la independencia.

A la casa editora, también, cuatro palabras. De gran provecho hubiera sido la utilización de alguna clase de tipo especial para así distinguir y poner aparte las páginas en las que se encuentra el comentario principal respecto a cada escritor; de esta manera el lector curioso no se vería en la necesidad de hojear tantas páginas para hallar lo medular. También, el índice de materias habría sido más útil si tuviera una lista completa de los autores comentados, ordenados por capítulos, para que así el lector se formase de un vistazo una idea global de la trayectoria que lleva el libro.

No obstante los reparos que acabamos de indicar (ninguno de los cuales disminuye el alto valor intrínseco de la *Breve historia del ensayo hispanoamericano*), la selección de los autores tratados, así como las descripciones histórico-críticas de los mismos y de las corrientes literarias, son excelentes y llenan por completo los requisitos de un manual de esta índole. El profesor Mead ha obrado con buen tino y con rigurosa honradez e imparcialidad frente a problemas de análisis y de síntesis no siempre fáciles de resolver. El resultado es un libro sumamente útil y provechoso.

CLAUDE L. HULET
Washington University,
St. Louis, Missouri.

RODRIGO M. F. DE ANDRADE, *As artes plásticas no Brasil*. Emp. Gráf. Ouvidor, Rio de Janeiro, 1952. 296 pp.

Está à venda o primeiro dos três volumes que constituirão um estudo sobre a evolução das artes plásticas no Brasil. Sob a direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade, vinte-e-cinco especialistas trabalham na elaboração desta obra gigantesca. O primeiro volume estuda a evolução das artes plásticas no Brasil desde as primeiras manifestações arqueológicas (por Frederico Barata) e da arte indígena (por Gastão Cruls). Seguem capítulos sobre as artes populares (por Cecília Meireles), os antecedentes portugueses e exóticos (por Reynaldo dos Santos), mobiliário (por J. Wasth Rodrigues), ourivesaria (por José e Gizella Valladares), e o último capítulo, louça e porcelana (por Francisco Marques dos Santos). Cada capítulo termina com uma bibliografia das obras mais importantes que tratam de cada assunto.

Este primeiro volume é de grande formato, enriquecido por numerosas e excelentes ilustrações. Os volumes que devem aparecer incluirão capítulos sobre a pintura, a escultura e a arquitetura no Brasil desde o período colonial até hoje. E, realmente, uma obra monumental — um grande serviço prestado à cultura brasileira.

ALBERT R. LOPES

Universidade de Novo México

STANLEY T. WILLIAMS, *The Spanish Background of American Literature*. Yale University Press, New Haven, 1955, 2 vols., xxvii + 433 y viii + 441 pp. \$10.00.

Según observa la *Enciclopedia Universal Ilustrada* (Barcelona, 1925), los Estados Unidos de Norteamérica han tomado la delantera en el campo del hispanismo literario: "En el desarrollo de este artículo ["Hispanismo", t. XXVII, p. 1767] se sigue el orden marcado por la importancia que la tendencia misma tiene en los varios países. Se da, pues, la preferencia a los Estados Unidos, siguiendo luego Francia, Alemania, Inglaterra, Italia, etc." Y son algunos estudiosos norteamericanos los que han logrado acabar con la leyenda de la crueldad española en el nuevo mundo: "Una pujante, fecunda y reivindicadora hispanofilia hase desarrollado en la gran República norteamericana. Trátase no sólo de la exaltación de nuestras glorias literarias, sino de la reivindicación de nuestra historia, especialmente en lo que concierne al descubrimiento, conquista, colonización

y civilización de América. No solamente se estudia y admira nuestro idioma y literatura, se traducen sus principales producciones y se realizan trabajos de investigación de las letras españolas, sino que también sacan a luz de los archivos los documentos que hablan la verdad acerca de la actuación de España en América y se destruye la famosa *leyenda negra* que nuestros enemigos y envidiosos habían forjado."

Sin embargo, salvo la obra de Miguel Romera-Navarro, un esfuerzo inicial titulado *El Hispanismo en Norteamérica* (1917), algunas alusiones de Van Wyck Brooks en sus famosas historias de la literatura norteamericana, unas tesis doctorales inéditas y varios artículos, los críticos estadounidenses, atraídos por el prestigio de otras culturas europeas, no han visto bien el constante interés que en nuestro país se ha sentido por el mundo hispánico. Ahora, con los dos grandes tomos de *The Spanish Background of American Literature* (1955), esta laguna se ha llenado casi completamente, gracias a Stanley T. Williams, profesor de Literatura Norteamericana en la Universidad de Yale y célebre autoridad sobre Washington Irving.

Asombrosa es la extensión de este campo de especialización y caóticas las innumerables ramificaciones. No obstante, con su libro metódicamente dividido en cuatro partes, con 260 páginas de notas, índices y documentación esmerada, Williams ensaya comprender todo y nos ofrece un verdadero compendio de esta inmensa cantidad de materia. Estudia el período entero, es decir, desde el siglo diecisiete hasta ahora; incluye no sólo las influencias peninsulares, sino también las de igual o mayor importancia, las hispanoamericanas y las del suroeste hispanizado de los Estados Unidos; además de los escritores de novelas, dramas y poesía, trata también de los otros que, en su opinión, constituyeron las fuentes principales de inspiración en los siglos diecinueve y veinte: los autores de literatura de viajes, los periodistas, los creadores de historias "románticas" de España, un género muy en boga durante el siglo pasado, los modificadores de la "leyenda negra" y los maestros, traductores y críticos. Sin limitarse a la literatura, pasa al campo de los pintores, músicos, escultores y arquitectos que también han vuelto hacia lo español.

Sin duda, lo muy significativo de este análisis es el reexamen, en estilo biográfico, del más conocido contingente de hispanistas: Washington Irving y William Hickling Prescott, historiadores "románticos" de España; George Ticknor, historiador de la literatura castellana; Henry Wadsworth Longfellow y William Cullen Bryant, traductores y poetas inspirados por temas hispánicos; James Russell Lowell, poeta y maestro del castellano;

Francis Bret Harte, cuentista de la California hispanizada, y William Dean Howells, crítico de la novela realista española. También nos llama la atención la interpretación de Williams de las preocupaciones de los novelistas del siglo veinte por España: John Dos Passos, inspirado por la corriente del liberalismo de la Península; Ernest Hemingway, estimulado por el drama de la sangre y la muerte en la plaza de toros; Gertrude Stein y su afinidad con la mente española, y Willa Cather, conmovida por el mundo religioso y misionero del Estado de Nuevo México.

Se ve que este tremendo trabajo ha resultado de un verdadero amor por el tema, y quizá del interés del autor, desde hace muchos años, por Irving, en quien la inspiración hispánica tuvo su éxito más brillante. El autor ha recogido todos los hilos de influencias para tejer un libro tan agradable y fácil de leer como esas historias "románticas" de España de las cuales nos habla. Indudablemente, ha introducido al mundo intelectual un nuevo campo de especialización sumamente extenso y rico.

FREDERICK S. STIMSON
Northwestern University

LA CULTURA Y LA LITERATURA IBEROAMERICANA. Memoria del Séptimo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Berkeley, California, 1955. México, Ediciones De Andrea, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1957, 237 págs. (Colección Studium, No. 16).

El título de esta memoria fue el tema central del congreso reunido en Berkeley los días 29, 30 y 31 de agosto de 1955, y su contenido es el texto de los trabajos leídos entonces; se han ordenado cronológicamente, "según la fecha del aspecto del problema" tratado en ellos, dice Luis Monguió, autor de la *Advertencia preliminar*, pp. 7-8, y presidente de la Comisión de Trabajos.

El volumen lleva como prólogo una meditación general sobre *El tema de la cultura*, pp. 9-19, de Arturo Torres Ríosco, presidente del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y del Séptimo Congreso. Las páginas de Torres Ríosco, aunque referidas a la cultura en la América hispánica, plantean el problema de la libertad intelectual en todo el mundo moderno: "Una vez perdida la libertad, el artista o el pensador ya no tienen razón de ser" y "el profesor que transige se convierte en un ser lastimoso".

La *Sección hispanoamericana* reúne dieciséis trabajos y la *brasileña*, cuatro. Es de notarse que seis de la primera se refieren en especial al modernismo o a sus grandes figuras, y que sólo tres escritores contemporáneos merecieron la atención de los especialistas en literatura de lengua española o brasileña: Mario Monteforte Toledo, Marques Rebêlo y Manuel Bandeira.

El orden cronológico de la *Sección hispanoamericana* nos presenta en primer término *El espíritu sentencioso de Martín Fierro*, pp. 21-32, según María de Villarino; sea nuestro único comentario la desaprobación que daría Jorge Luis Borges a la cita mutilada de Calixto Oyuela, extraída de *El "Martín Fierro"* (Buenos Aires, Editorial Columba, 1953, p. 71), que la autora da sin fecha y sin paginación. Enrique Anderson Imbert nos muestra *La originalidad del "Tabaré"*, pp. 35-55, reconociendo que "el tema no tiene importancia" y que "sólo comprendiendo su firme concepción católica de la vida puede apreciarse el valor de *Tabaré*". *Tres nombres en Varona* [Renan, Shakespeare y Nietzsche], pp. 57-67, por José Ferrer Canales. Kurt L. Levy ejemplifica *Revolución y tradición: Dos valores del mosaico cultural iberoamericano*, pp. 69-79, con la figura de Juan de Dios Uribe, el Indio Uribe colombiano.

Los seis estudios dedicados al período modernista vienen a continuación: *El México de Gutiérrez Nájera*, pp. 81-88, de Julio Jiménez Rueda, sugerente evocación que completa al de Alfredo Maillfert, al frente de los *Cuentos, crónicas y ensayos*, de Gutiérrez Nájera (México, 1940). *El arte literario en la poesía de Díaz Mirón*, pp. 89-105, de Francisco Monterde, se publicó, bajo el título de *La estética de Díaz Mirón, en su poesía*, en su *Salvador Díaz Mirón. Documentos. Estética* (México, Ediciones Filosofía y Letras, 1956, pp. 37-80). Una posible rectificación, la fecha de *Al chorro del estanque...*, ya fue hecha por el propio autor en su *Díaz Mirón. El hombre. La obra* (México, Ediciones De Andrea, 1956, p. 88). En *El signo de la cultura en la poesía hispanoamericana*, pp. 117-122, Bernardo Gicovate al proponer el elemento cultural como definitorio de "lo esencial de nuestra tradición poética", cita a Heredia, Bello, Alfonso Reyes, para concluir así: "El significado del modernismo entonces es, más que nada, la vuelta a nuestra tradición de cultura". George D. Schade estudia *La mitología clásica en la poesía modernista hispanoamericana*, pp. 123-129. Edmundo García-Girón considera *El modernismo como evasión cultural*, pp. 131-137. Y Donald F. Fogelquist insiste sobre *El carácter hispánico del modernismo*, pp. 139-145. (Esta lista no es simplemente enumerativa; los tiempos verbales, a su modo, valorizan los últimos trabajos).

Max Henríquez Ureña (Ureñá en la firma; Urena en el índice) ofrece un panorama sintético de las *Influencias francesas en la novela de la América hispánica*, pp. 107-116, desde las traducciones de Jacobo de Villaurrutia (1792) y de fray Servando (1801) hasta *La sangre hambrienta* (1950), de Enrique Labrador Ruiz. Igual panorama de las letras brasileñas nos da Erico Veríssimo en su ensayo *O novo descobrimento do Brasil*, pp. 231-236.

El resto de los trabajos son monografías sobre autores relacionados con el tema de la cultura o la vida: David Bary, con informaciones de primera mano, escribe sobre *Vicente Huidobro, agente viajero de la poesía*, pp. 147-153; Hugo Rodríguez Alcalá, en *Sentido y alcance de las comparaciones en "Don Segundo Sombra"*, pp. 155-63, ve a Güiraldes utilizando los elementos de la pampa para enriquecer la realidad; Alfredo Roggiano estudia *La idea de la cultura en Baldomero Sanín Cano*, pp. 164-173, partiendo de los propios textos del maestro desaparecido, y llega a la conclusión de que fue "un espiritualista con ribetes neokantianos, un tanto seducido por Nietzsche, sin duda, pero más cerca de la escuela inglesa de Bradley y Royce; Augusto Tamayo Vargas puntualiza las relaciones entre *Mariátegui y la cultura peruana*, pp. 175-182; Gustavo Correa hace un detenido estudio de *La novela indianista de Mario Monteforte Toledo y el problema de una cultura integral en Guatemala*, pp. 183-195; Jack H. Parker en *Manuel Antônio de Almeida, Balzac brasileiro*, pp. 197-203, compara las *Memórias de um sargento de milícias* con pasajes de *Eugénie Grandet* (1834) y *Père Goriot* (1834-1835); Leo Kirschenbaum se ocupa detalladamente de *Marques Rebêlo e a vida carioca*, pp. 205-215; y Gerald M. Moser traza la imagen de *O Brasil do poeta Manuel Bandeira*, pp. 217-229, con abundantes transcripciones y referencias bibliográficas.

Imposible en breves líneas describir y valorar acertadamente los trabajos del apretado volumen que constituye esta memoria; estamos de acuerdo con Luis Monguió al afirmar que "hay en este libro trabajos, que en las mismas premisas o en las conclusiones, parecen divergir de otros aquí también impresos; todos ellos, sin embargo, asedian igualmente con inteligencia y con amor una cultura que por su complejidad de origen y de desarrollo admite en su estudio diversas hipótesis de trabajo y diversos caminos de entrada. Más investigaciones, más descripciones, más interpretaciones, más evaluaciones como éstas son precisamente la vía que nos ha de llevar paso a paso al corazón de la historia de la cultura literaria iberoamericana".

Una observación, que por cierto no invalida el mérito de estos tra-

bajos, de investigación en su mayor parte, es la referente a la calidad del español en que están redactados. Es visible el decoro lingüístico de los profesores de la América hispánica que viven en ella y el esfuerzo de los norteamericanos que escriben en una lengua que no es la suya; no así el de los *latinos* que viven en los Estados Unidos, quizá pensando en inglés: *propensidad* 'propensity' por *propensión* (García-Girón), o han olvidado que los apellidos ya no se pluralizan: "los Martí y los Darío" (Gicovate), por ejemplo.

ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ
El Colegio de México

LUIS LEAL, *Breve historia del cuento mexicano*, Manuales Studium, 2; Ediciones De Andrea, México, 1956, 166 pp.

El pequeño volumen de Luis Leal es una guía valiosa para quien se interese en el tema. Utilísimo como recuento de las distintas manifestaciones del género desde los tiempos prehispánicos hasta nuestros días, como indicador bibliográfico y consejero de lecturas, resulta a veces poco homogéneo y original. El prurito de encasillar en rigurosos grupos a los diversos autores y de reducir a una ficha mínima —aunque no siempre completa— la presentación de cada uno, la tendencia a echar mano de opiniones ajenas, disminuyen en ciertos momentos los méritos de la obra. Por ejemplo, no vemos con demasiada claridad por qué Juan José Arreola (pp. 131-132) figura, sin más, entre los escritores expresionistas, cuando su producción sobrepasa ese límite; no convence tampoco la inclusión rotunda de Juan Rulfo (pp. 141-142) entre los continuadores del realismo, sin que por lo menos se advierta que el suyo es un realismo muy particular. Pero como el autor reconoce en la Introducción (p. 9) que "la clasificación... es hasta cierto punto arbitraria" y no del todo "precisa", preferimos no insistir en el asunto. El afán de síntesis lleva muchas veces a Luis Leal a conceder espacio equivalente a autores de muy distinta categoría: Alfonso Reyes, maestro consagrado, merece apenas unas líneas más que Emmanuel Carballo, escritor principiante que nada ha publicado en materia de cuentos después de *Gran estorbo la esperanza* (pp. 90-91 y 147). Por otra parte, nos hubiera gustado conocer mejor las opiniones del autor, pues por lo general prefiere recurrir a juicios de otros, no siempre lo suficientemente equilibrados por la edad y el rigor crítico para servir de apoyo a un libro serio.

Como Luis Leal se propone completar su obra, le recordamos que al mencionar a Arreola ha omitido su primer libro (*Varia invención*, Tezontle, 1949), publicado hoy junto con *Confabulario* en la serie Letras mexicanas del Fondo de Cultura Económica y le indicamos que falta en la bibliografía de Juan Rulfo el estudio más importante que se haya escrito sobre él: el artículo de Carlos Blanco Aguinaga aparecido en la *Revista Mexicana de Literatura*, núm. 1, 1955.

Todas las observaciones que hemos hecho no invalidan en modo alguno el mérito informativo del libro que, volvemos a repetir, es una guía de extrema utilidad.

EMMA SUSANA SPERATTI PIÑERO
El Colegio de México.

Noticias de Hispanoamérica

BALDOMERO SANIN CANO (1861-1957)

La muerte de Baldomero Sanin Cano, ocurrida el 12 de mayo de 1957, a la edad de 96 años, señala la pérdida de una de las figuras de mayor prestigio de la cultura americana de lengua española.

Nació en Ríonegro, la antigua y bella ciudad colonial de Antioquia, Colombia, el 27 de junio de 1861. Fue hijo de Baldomero Sanin Vera y de Juana Francisca Cano. Su padre era uno de esos hombres de inteligencia natural y gran rectitud en su conducta. Quedó viudo cuando el niño Baldomero tenía cinco años; "sin fortuna, sin más recursos que los provenientes de su trabajo, se dio con fe a la educación de sus diez hijos".¹ Las tías y el propio padre educaron al infante en sus primeros años, de suerte que cuando entró en una escuela pública, pudo aventajar a sus compañeros y hasta advertir erróneas enseñanzas de sus maestros. En 1875, el gobierno nacional fundó en Ríonegro una escuela normal de maestros. El colegio de la ciudad fue absorbido por el nuevo instituto, al que debían pasar los alumnos del viejo plantel. Se crearon doce becas, pero ninguna tocó en suerte a Don Baldomero, al parecer carente entonces de las influencias que debieron pesar en la distribución de las mismas. Pero el padre lo hizo estudiar como externo de dicha escuela. A poco de iniciar dichos estudios, la guerra civil de 1876 trajo como consecuencia la suspensión de las clases, aunque por poco tiempo. En 1880, Sanin Cano recibió el título de maestro superior, luego de otra suspensión de clases, en 1879. Al recibir el título fue nombrado director de una escuela superior en Titiribí, distrito minero de Antioquia. Aunque al principio reci-

¹ B. Sanin Cano, *De mi vida y otras vidas*, Ediciones "Revista de América". Bogotá, 1949.

bió y llevó con agrado dicho cargo, pronto pidió el traslado a Medellín, debido a la falta de materiales en dicha escuela. Después de un año en Medellín, fue designado subdirector de un instituto privado y para dictar clases de pedagogía en la escuela normal de señoritas. Pero en 1885 dicha escuela fue clausurada por orden del gobierno nacional, cuyas tropas habían ocupado Medellín. Así terminó su carrera docente, que Sanin Cano no deplora, por las atinadas razones que da en su libro *De mi vida y otras vidas*. Su estada en Medellín le permitió conocer gentes de la cultura y el periodismo ambiente, en el que hizo sus primeras armas literarias. En la biblioteca conoció a Juan Bautista Posada, quien puso en sus manos obras que empezaron a formarlo cultural y artísticamente. Desde entonces va a ser el autodidacta que desarrollará libremente su personalidad y también el periodista que ha de militar en las causas liberales y justas. Miguel Cano parece haberle iniciado en el periodismo. Lo había conocido en Ríonegro, y diez años después, en Medellín, lo frecuenta en *La Consigna*, periódico semanal, en *El Eter* y en la revista literaria *La Idea*. En 1885, los cambios de la política colombiana obligaron a Sanin Cano a trasladarse a Bogotá. Se dedicó a la enseñanza privada, hasta que su amigo Rafael María Merchán le confió la dirección del catálogo de la biblioteca, oportunidad nueva para enriquecer su cultura. Merchán era director de *La Luz*, "el primer diario moderno que hubo en Bogotá", donde entró a colaborar Don Baldomero. *La Luz* fue reemplazado por *La Nación* y Merchán por Juan Antonio Zuleta. Sanin Cano quedó encargado de crónicas de teatro y artículos de crítica literaria. Debió pasar apuros económicos, y cuando maduraba el proyecto de ir a establecerse en la Argentina, un norteamericano, gerente de una compañía de tranvías a tracción animal, lo nombró superintendente de su empresa. Trabaja diez horas diarias, pero le queda tiempo para dedicarse a sus lecturas favoritas. Escribe el primer artículo que aparece con su firma en un diario de Bogotá: era una nota sobre Taine, con motivo de su muerte. Se vincula a Antonio J. Restrepo, en cuya casa conoce a José Asunción Silva, rico en novedades francesas. Por él conoce la *Revue Bleue*, en cuyas páginas lee un artículo sobre Nietzsche. Pide sus obras al librero Campe de Hamburgo, las cuales le llegan después de algunas vicisitudes. En 1888 se suscribe al *Deutsche Rundschau* de Berlín, en donde lee un artículo de G. Brandés sobre Zola. Le escribe al diario y desde 1889 se cartea ya con el gran crítico danés. Desde entonces hasta 1909, su vida transcurre en Bogotá, en contacto con las figuras más salientes del medio, por el cual pasaban soplos de renovación. En 1894 Silva es nombrado secretario de la legación en Venezuela.

Entre ambos se mantiene una viva correspondencia. En 1896 muere Silva, pero llega a Bogotá, para seguir su gran ejemplo de poeta, Guillermo Valencia. Sanin Cano pasa a ser uno de sus grandes amigos. A través de los artículos periodísticos y de diversos ensayos de Sanin Cano, podemos conocer este fin de siglo colombiano y la primera década del siglo siguiente. Pero debemos lamentar la parquedad de datos que el propio Sanin Cano nos da sobre este período de su vida. En enero de 1909, el gobierno de Colombia, dirigido por el general Reyes, lo envía a Londres como representante de la nación colombiana en la junta directiva de una compañía inglesa para la explotación de las esmeraldas de Colombia. Vivió en Londres con ligeras interrupciones, desde el 12 de febrero de 1909 hasta la primavera de 1923. Desde 1892 era amigo de Santiago Pérez Triana, ahora director de la revista *Hispania* en Londres, en la que Sanin Cano comenzó a colaborar. En casa de Pérez Triana conoció, entre otros, a Cunninghame Graham y al gran hispanista Fitzmaurice-Kelly. El aprecio que el profesor de la Universidad de Liverpool le tomó, le valió una de las distinciones que más honraron al joven intelectual hispanoamericano: al retirarse de la docencia, en 1919, Fitzmaurice-Kelly lo recomendó al senado universitario para que le sucediera en la cátedra, recomendación que el senado aceptó, pero que Sanin Cano no pudo aceptar porque tenía necesidad de vivir en Londres. En 1913 Lugones, que pasaba por Londres, lo visita. En 1915, a su paso por Copenhague, Sanin Cano visita a G. Brandés, al que después dedicara uno de sus mejores ensayos. Luego viaja por España, Francia, Italia. Pero Sanin Cano no detalla estos viajes. Sabemos que Sanin Cano fue en 1909 Ministro de Finanzas y Miembro de la Asamblea Nacional de Colombia durante el Gobierno de Reyes. Sabemos que el mismo Reyes lo nombró, en 1911, Cónsul General de Colombia en Londres.² Desde 1919-1920 fue lector de español en la Universidad de Edimburgo, de cuya experiencia queda una gramática elemental de español y una guía del lector español.³ A partir de 1922 fue representante del diario *La Nación* de Buenos Aires en Madrid. Desde 1923 a 1933 fue miembro del Congreso de Colombia, por votación popular en elecciones que eliminaron el fraude en su país. Desde 1933 hasta 1935 fue Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario de

² *Administración Reyes* (1904-1909). Imprenta J. Bridel y Cía., Lausana, 1909, 404 págs.

³ *A Key to An Elementary Spanish Grammar* (The Clarendon Press, Oxford, 1920, 63 págs.). *Spanish Reader*; ed., with notes and vocabulary by ... The Clarendon Press, Oxford, 1920, IV más 139 páginas.

Colombia en la Argentina. Aquí conoce a Darío Nicodemi, a Antonio Aíta y a las figuras más representativas de la vida social y cultural argentina. En 1936 fue elegido Presidente de las Sesiones del Comité Internacional de Cooperación Intelectual de Buenos Aires. En 1938, Delegado de Colombia ante la Conferencia Panamericana de Lima. Ya desde 1935 es Miembro de la Academia Colombiana de la Lengua; 1939, Miembro Honorario de la Hispanic Society of America; 1940, Rector de la Universidad de Cauca, en Popayán, donde vivió su ancianidad venturosa y lleno de aprecio intelectual y simpatías personales. Sus libros, compuestos en su mayoría de ensayos aparecidos antes en diarios y revistas, aparte los mencionados en las notas 1, 2 y 3, son: *La civilización manual y otros ensayos* (Ed. Babel, Buenos Aires, 1925, 213 páginas); *Indagaciones e imágenes* (Ediciones Colombia, Bogotá, 1926, 182 páginas); *Crítica y arte* (Librería Nueva, Bogotá, 1932, 9 más 358 páginas); *Divagaciones filológicas y apólogos literarios*, Edición de A. Zapata, Manizales, Colombia, 1934, 250 págs., 2ª edición: corr. y aumen., Ed. Nascimento, Santiago de Chile, 1952, 287 páginas.; *Ensayos* (Editorial ABC, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 39, Bogotá, 1942, XII, 215 páginas); *Un pueblo en defensa de un mundo, con unos documentos históricos de los Estados Unidos* (Centro Colombo-Americano, Bogotá, 1943, 24 páginas); *Letras colombianas* (F. C. E., México, Colección Tierra Firme, 2, 1944, 7 más 213 páginas); *Tipos, obras, ideas* (Ediciones Peuser, Biblioteca de Cultura Americana, 1, Buenos Aires, 1949, 284 págs.; *De mi vida y otras vidas* (Ediciones "Revista de América", Bogotá, 1949. Otras publicaciones: *Eruditos antioqueños: Tomás O. Eastman, Laureano García Ortiz, Baldomero Sanin Cano*. Biblioteca Aldeana Colombiana, Ed. Minerva, N° 54, Bogotá, 1936, 177 págs. De S. Cano: "La civilización manual"; "Lenguas literarias, populares y francas"; "El cristianismo, la lengua y el sentido de la posesión"; "La crítica por jurados"; "El sexo y la equidad social"; International Institute of Intellectual Coporation, *The Educational Role of the Press*, by Henry de Jouvenel, Kingsley Martin, Paul Scott Mourer, Sanin Cano, Friedrich Sieburg (Paris: League of Nations, International Institute of Intellectual Co-operation, 1934). (De Sanin Cano: *The Intellectual and Moral Value of the Press*); sobre su vida y su obra se ha ocupado ya la crítica hispanoamericana con especial interés. Señalamos, entre otros trabajos de mérito, los que aparecen en el número dedicado (el 26) de la *Revista Iberoamericana* (de Germán Arciniegas, Francisco Romero, M. Picón-Salas, Gabriela Mistral, Roberto F. Giusti, J. García-Monge, Luis E. Soto, Juan Marinello, M. Henríquez

Ureña, Andrés Iduarte, Juana de Ibarbourou, Jorge Mañach, Marcos A. Morínigo, Luis Rodríguez Embil y otros), el de Max Henríquez Ureña, "Sanin Cano, el filósofo de la sonrisa" (en *México en la cultura*, N° 428, 3 de junio de 1957, p. 7) y los de Alfredo A. Roggiano: "B. Sanin Cano (en *Humanitas*, Universidad de Tucumán, año II, N° 5, 1954, pp. 359-363) y "La idea de cultura en Baldomero Sanin Cano" (en la *Memoria* del XVIIº Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, publicada por la Universidad de California e impresa en la Librería Studium de México, 1957).

A. A. R.

SE TERMINO DE IMPRIMIR
EL 21 DE AGOSTO DE 1957,
EN LOS TALLERES GRAFI-
COS DE LA EDITORIAL CVL-
TVRA, T. G., S. A., AV. REP.
DE GUATEMALA No 96 DE LA
CIUDAD DE MEXICO, D. F.
CONSTA LA EDICION DE
1,000 EJEMPLARES.

Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional
de
Literatura Iberoamericana

PUBLICACIÓN A CARGO DE:

Director Literario (1957-1959):

ARTURO TORRES RÍOSECO,
*University of California,
Berkeley, Calif. U. S. A.*

Director-Editor (*Managing Editor*):

ALFREDO A. ROGGIANO,
*State University of Iowa,
Iowa City, Iowa, U. S. A.*

Secretario Ejecutivo-Tesorero

MARSHALL NASON,
*Box 60, University of New Mexico,
Albuquerque, New Mexico.*

Jefe, Sección Anuncios (*Advertising Manager*):

FRANK DAUSTER,
*Box 580, Rutgers University,
New Brunswick, New Jersey.*

COMISIÓN EDITORIAL (1957-1959):

Fernando Alegria, (*University of California, Berkeley*); Enrique Anderson Imbert, (*University of Michigan, Ann Arbor, Michigan*); José A. Balseiro (*University of Miami, Coral Gables, Florida*); Arnold G. Chapman, (*University of California, Berkeley*); John E. Englekirk (*Tulane University, New Orleans*); Luis Monguió, (*University of California, Berkeley*) y Francisco Monterde, (*Universidad Nacional Autónoma de México, México*).

MESA DIRECTIVA DEL INSTITUTO INTERNACIONAL
DE LITERATURA IBEROAMERICANA

PRESIDENTE

Andrés Iduarte, *Columbia University, New York.*

VICEPRESIDENTES

Julio Jiménez Rueda, *Universidad Nacional Autónoma de México;*

José Vázquez Amaral, *Rutgers University;*

Daniel S. Wogan, *Tulane University.*

SECRETARIO EJECUTIVO - TESORERO

Marshall Nason, *University of New Mexico.*

PROSECRETARIO

Sabine R. Ulibarri, *University of New Mexico.*

DIRECTOR - EDITOR

Alfredo A. Roggiano, *State University of Iowa.*

DIRECTOR LITERARIO

Arturo Torres Ríosco, *University of California, Berkeley.*

COMISIÓN EDITORIAL

Fernando Alegría, *University of California;* Enrique Anderson Imbert,
University of Michigan; José A. Balseiro, *University of Miami;* Arnold
G. Chapman, *University of California;* John E. Englekirk, *Tulane Univer-*
sity; Luis Monguió, *University of California;* Francisco Monterde, *Uni-*
versidad Nacional Autónoma de México.

NORMAS EDITORIALES Y DE INTERCAMBIO

1. Según el artículo tercero de los Estatutos del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana la REVISTA IBEROAMERICANA es el órgano del Instituto. En su consecuencia, la Comisión Editorial de la REVISTA sólo podrá considerar para su aceptación y publicación artículos y notas cuyos autores sean miembros del Instituto.
2. Se recomienda que en los manuscritos de artículos y notas presentados para su publicación se sigan, en forma y estilo, las normas de "The MLA Style Sheet" publicado en PMLA, lxvi (1951).
3. A los colaboradores residentes fuera de los Estados Unidos, que no tengan a mano la publicación indicada en el párrafo 2, se les ruega muy encarecidamente que envíen sus manuscritos redactados y mecanografiados en forma y estilo propios de las revistas eruditas, para así facilitar su adaptación a nuestros cánones tipográficos.
4. La REVISTA IBEROAMERICANA sólo publicará artículos aceptados por sus directores, quienes serán asesorados por la Comisión Editorial "Ad-hoc". Los artículos rechazados no se devuelven a sus autores. Tampoco se les dará razones de su rechazo, por considerarlas obvias. Las ideas contenidas en los artículos que se publiquen pertenecen al autor, quien será único responsable de las mismas.
5. Los artículos, notas y reseñas deberán ser enviados simultáneamente al Director Literario y al Director-Editor.
6. Todo lo referente a CANJE y demás intercambio de publicaciones con casas editoras, instituciones o autores deberá hacerse por intermedio del Director-Editor, y a tal efecto se ruega dirigirse al mismo: Department of Romance Languages, State University of Iowa, Iowa City, Iowa, U. S. A.
7. Todo lo referente a suscripciones, compras, órdenes de pago, etc., en que sea menester la intervención de la Tesorería, deberá hacerse por intermedio del Secretario Ejecutivo-Tesorero, y a tal efecto se ruega escribir a: MARSHALL NASON, Box 60, University of New Mexico, Albuquerque, New Mexico, U. S. A.
8. Cualquier otra consulta cuya respuesta no esté encuadrada en los términos de los párrafos anteriores, deberá hacerse al Director-Editor.

Esta REVISTA aspira a constituir, gradualmente, una vital representación de los grandes valores espirituales de la creciente cultura iberoamericana.

Sus directores, así como el Instituto, quieren hacer vivo el lema que cifra el ideal de su obra: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

Se reflejará en sus páginas una clara imagen del pensamiento de Iberoamérica.

C A N J E

Para Canje, envíos de libros, revistas y todo otro intercambio cultural, dirigirse a:

REVISTA IBEROAMERICANA

Director Editor: ALFREDO A. ROGGIANO. Department of Romance Languages, State University of Iowa, Iowa City, U. S. A.

SUMARIO

EDITORIAL

	<i>Pág.</i>
El Octavo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana	241

ESTUDIOS

LUIS MONGUIÓ, El negro en algunos poetas españoles y americanos anteriores a 1800	245
ARTURO TORRES RÍOSEO, La huella de Quintana en la literatura hispanoamericana	261
ALFREDO A. ROGGLIANO, Roberto F. Giusti y la Revista "Nosotros"	273
LUIS LEAL, Vicente Riva Palacio, cuentista	301
ANGEL LUIS MORALES, Puerta al tiempo en tres voces	311
JOSÉ FERRER CANALES, Huellas de José de Diego	323

NOTAS

FRANCISCO MONTERDE, Gabriela Mistral	333
JOHN VAN HORNE, El mérito de la "Araucana"	339
RUTH S. LAMB, La poesía de Salomé Ureña de Henríquez	345
MARÍA TERESA BABÍN, Expresión de Puerto Rico en la literatura contemporánea	353
CESÁREO ROSA-NIEVES, Preludio al tema del modernismo en Puerto Rico	359
RESEÑAS	365
NOTICIAS DE IBEROAMÉRICA	435
PUBLICACIONES RECIBIDAS	449

EDITORIAL

EL OCTAVO CONGRESO DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

EL Octavo Congreso de nuestro Instituto se efectuó en Puerto Rico a fines de agosto de 1957. Auspiciado por el Departamento de Estado de Puerto Rico, por la Universidad de Puerto Rico y por la Universidad Interamericana de San Germán, el Congreso tuvo un éxito extraordinario.

El tema del Octavo Congreso fue anunciado como "La literatura del Caribe" y para hacer posible la aceptación de otros trabajos que no cabían en esta definición hubo que extender a cuatro días el período de reuniones sentando así un precedente grato a los miembros del Instituto.

Además de la asistencia de muchos miembros del Instituto que fielmente acuden a estas reuniones, la presencia de dos grandes maestros europeos, Marcel Bataillon, del Collège de France, y William Atkinson, de la Universidad de Glasgow, contribuyó a dar realce al Octavo Congreso. También honraron estas reuniones la gran poetisa brasileña Cecilia Meireles y los escritores Benjamín Carrión, Hernán Díaz Arrieta, Juan Marín, A. Tamayo Vargas y Rogelio Sinán. Hicieron acto de presencia también escritores puertorriqueños como Enrique Laguerre, Nilita Vientós Gastón, C. Rosa Nieve y Arturo Morales Carrión, españoles como Francisco Ayala y norteamericanos como Muna Lee.

No es éste el momento de discutir el alto valor de las muchas ponencias presentadas ya que los miembros del Instituto

las podrán leer en la *Memoria* del Octavo Congreso. Cabe sí mencionar la profunda significación cultural de estas conferencias y el fuerte tono de americanismo que ellas adquirieron.

Las sesiones tuvieron lugar en el hotel Caribe Hilton, en la Universidad, en Río Piedras y en la Universidad Interamericana, en San Germán. El éxito del Octavo Congreso se debe en primer lugar a la generosa ayuda del gobierno de Puerto Rico cuyo gobernador don Luis Muñoz Marín saludó a los asistentes en el Palacio de La Fortaleza. El Subsecretario de Estado, Dr. Arturo Morales Carrión, además de patrocinar el Congreso, de trabajar incansablemente en su organización y de acompañar a los miembros en su jira por San Germán y La Parguera, tomó parte activa en las deliberaciones y cerró con hermosas palabras el Congreso. La alcaldesa de San Juan, Sra. Felisa R. Gautier, fiel a su establecida reputación de hospitalidad, festejó a los congresistas con una velada musical. El Rector de la Universidad, Dr. Jaime Benítez, dio la bienvenida a los miembros en el salón de honor de ese plantel de enseñanza y el Dr. Ronald Bauer nos acogió en la Universidad Interamericana con su habitual cortesía. El municipio de San Germán "echó la casa por la ventana" al recibirnos.

La comisión de selección de trabajos que estuvo a cargo de E. Anderson Imbert, John Englekirk, Luis Monguió y A. Torres-Rioseco, trabajó en amable tarea de equipo y llegó a resultados unánimes en la selección final de las ponencias.

El trabajo de la organización general del Octavo Congreso estuvo en manos de nuestro Presidente, José Balseiro. Sus desvelos y actividad hicieron posible el éxito del mismo. En estas labores fue secundado eficazmente por el Dr. Morales Carrión y por nuestro admirable secretario, Marshall Nason, sobre cuyos robustos hombros pesaba la responsabilidad de coordinador mayor.

El éxito del Octavo Congreso establece ya en forma definitiva la solidez del Instituto y es promesa de futuros triunfos. Frente a la magnitud vacía de las grandes cifras nuestra pequeña asociación crece en calidad, en vitalidad humana, en espíritu gremial. El espíritu de América —de toda la América— habla por nosotros. Más allá de la experiencia intelectual, más allá aún de la cultura, andábamos buscando un símbolo espiri-

tual que nos uniera. Parece que en Puerto Rico, isla tan chica que se pierde en el mar, hemos hallado la gran revelación.

Y ahora miremos hacia el futuro, sigamos en la hermosa faena que se nos ha encomendado y dentro de dos años continuaremos nuestras conversaciones de amigos, en las dos instituciones que generosamente nos invitan, Rutgers y Columbia, bajo la presidencia de Andrés Iduarte.

A. T. R.

ESTUDIOS

El negro en algunos poetas españoles y americanos anteriores a 1800

DE todos es conocido el estallido de poesía afroamericana ocurrido por la segunda mitad del tercer decenio de este siglo.¹ Tal movimiento poético que valoriza la aportación africana al complejo cultural hispanoamericano, que utiliza elementos melódicos y plásticos de la vida negra, que proclama

¹ El uruguayo Ildefonso Pereda Valdés (1899) inició con *La Guitarra de los negros* (Montevideo, 1926) la serie de sus obras poéticas (paralelas a sus estudios sociológicos) de carácter afroamericano. Simultáneamente, en Puerto Rico, producía Luis Palés Matos (1898) su poesía afroantillana, aunque no la recogiera en volumen hasta más tarde (*Tuntún de pasa y grifería, Poemas afroantillanos* [San Juan de Puerto Rico, 1937]). Igual hacían en Cuba Emilio Ballagas (1910-1954) (*Cuaderno de poesía negra* [La Habana-Santa Clara, 1934]), Regino Pedroso (1897), Ramón Guirao (1908) y otros más. De 1930 y 1931 son, respectivamente, *Motivos de son* y *Sóngoro cosongo*, los dos primeros de los cinco o seis libros de Nicolás Guillén (1902) que vienen considerándose paradigmáticos de este movimiento poético. Dentro de él están también poemas del peruano Enrique López Albújar (1872) (*De la tierra brava, Poemas afroyungas* [Lima, 1938]), del dominicano Manuel del Cabral (1907) (*Trópico negro* [Buenos Aires, 1941], del panameño Demetrio Korsi, y tantos más. En fin, desde 1935 hasta la fecha se han publicado ya hasta cinco (por lo menos) sobradamente conocidas antologías de poesía afroamericana (Ballagas, *Antología de poesía negra hispano americana* [Madrid, 1935]; Pereda Valdés, *Antología de la poesía negra americana* [Santiago de Chile, 1936]; Guirao, *Orbita de la poesía afrocubana, 1928-37* [La Habana, 1938]; José Sanz Díaz, *Lira negra* [Madrid, 1945]; Juan Felipe Toruño, *Poesía negra, Ensayo y antología* [México, 1953]), varias de las cuales han obtenido más de una edición.

la reivindicación social, económica y artística del americano de color prieto, me parece insertarse en el general movimiento nativista que se produjo en toda América en los años subsiguientes a la Primera Guerra Mundial. En términos de historia cultural me parece parte de la reivindicación del derecho de América y lo americano —europeo o indio o negro que sea de origen, o producto completamente nuevo de este continente— a la paridad por lo menos con los valores culturales europeos que hasta entonces se habían considerado aquí el verdadero, por no decir el único, cogollo de cultura, de la Cultura. Y en términos de historia de la literatura me parece una de las diversas maneras con que en la más espléndida manifestación de la americana, su poesía, se logró salir de las obsesiones artísticas esencialmente europocéntricas del modernismo, hijo de otra circunstancia.

La poesía afroamericana se nos presenta así como una de las afirmaciones de ese derecho de América a que antes me refería: la afirmación literaria de un valor vital y cultural hispanoamericano, el negro y lo negro, antes ignorado o soslayado o despreciado. Precisamente porque ya ahora tal afirmación no encuentra contradictores, se advierte que esta poesía va subsumiéndose en el común acervo de la más reciente poesía americana que me agrada llamar total y que, rica de substratos y consciente de ellos, se siente cada día más "segura" de sí misma (sicológicamente hablando), más ajustada a su mundo. Por ello podemos también empezar a mirar a la poesía afroamericana de los años de mil novecientos veintitantos a mil novecientos cuarenta y tantos con ojos relativamente objetivos de historiadores literarios.

Por eso también el presente trabajo busca la perspectiva histórica. Consiste simplemente en algunas calas exploratorias en la antigua poesía no dramática² escrita en España y en

² La presencia del negro en el teatro es mucho más conocida. Varios personajes negros aparecen ya en las farsas de Diego Sánchez de Badajoz en el siglo xvi, todos hablando lo que pudiéramos llamar "castellano negro". (Ver *Recopilación del Bachiller Diego Sánchez de Badajoz* [Sevilla, 1554], ed. Vicente Barrantes, 2 tomos [Madrid, 1882-86]; farsas "teologal", "de la Fortuna", "de Moysén", "de la hechicera", y "de la ventera"). Criadas mulatas y esclavos negros figuran en comedias de Lope de Vega, por ejemplo, *Servir a señor discreto*, *Amar, servir y esperar*, *La victoria de la honra*, *Los melindres de Belisa*, etc. (Ver Ricardo del

Hispanoamérica antes de 1800, en busca del negro en ella, tratando sobre todo de percibir la manera con que algunos poetas de otros tiempos lo han mirado, ya que creo que el estudio de los ángulos de visión adoptados por los poetas del pasado y los poetas de la reciente escuela puede ser uno de los medios de entrada a la mejor comprensión de la poesía afroamericana de los años últimos.

* * *

Negros los había habido en la Península ibérica postvisigótica —tanto en los territorios cristianos como en los musulmanes— por lo menos desde el siglo XI.³ Y respecto a América no hará falta recordar que probablemente los primeros que acá vinieron fueron los que se le autorizó a llevar consigo a Nicolás de Ovando en su flota de 1502, ni será tampoco necesario repetir que por 1810 había en los territorios españoles de este

Arco y Garay, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega* [Madrid, 1942], págs. 619 y sgts.; y el apartado "Los negros" en la magnífica obra de Marcos A. Morínigo, *América en el teatro de Lope de Vega* [Buenos Aires, 1946], págs. 144-5). Y no hará falta recordar el encantador entremés *El negro hablador y sin color anda la niña*, de Luis Quiñones de Benavente (1589?-1651) (Ver sus *Entremeses, loas y jácaras*, ed. Cayetano Rosell, tomo II [Madrid, 1874], págs. 29-39). Referencias a negros en obras de Lope de Rueda, Simón Aguado, Diamante, etc., en Horacio Jorge Becco, *El tema del negro en cantos, bailes y villancicos de los siglos XVI y XVII* (Buenos Aires, 1951).

³ Ver Charles Verlinden, *L'esclavage dans l'Europe médiévale: I. Péninsule Ibérique; France* (Bruges, 1955), págs. 133, 174, 210, 224-5, 271, 529, 566-7, 615, 618, 624, 837, 383, 842. Las referencias a negros en España se extienden en esta erudita obra a más que los siglos medioevales. De ella se desprende que en textos de archivos cristianos aparecen referencias desde el siglo XI a "captivos negros", etc., y que en textos de formularios notariales hispanoárabes se estampaban fórmulas de transacciones en esclavos sudaneses o guineos. Esclavos de guerra y de trata debieron ser pues los antecesores de los numerosos negros y mulatos que llegaron a tener sus propias cofradías en Barcelona desde 1455, en Valencia desde 1472 (existía todavía en 1586), y en Sevilla donde en 1475 hubo que establecer un juzgado especial para la gente de color, el nombre y la calidad de cuyo juez son conocidos: "Juan de Valladolid, negro, nuestro juez y mayoral de los dichos negros y negras, loros y loras". En Andalucía continuaron siendo numerosos los negros durante los siglos XVI y XVII, en 1550 por ejemplo había muchos en las minas de plata de Guadalcanal y en 1616 había 500 en la sola ciudad de Cádiz. En el siglo XVIII los pocos negros que entonces entraron en España parece procedían principalmente de las colonias americanas.

continente y sus islas, según los cálculos de Alejandro de Humboldt, unos setecientos setenta y seis mil.⁴

Tanto en la Península, pues, como en las Indias, los poetas pudieron tener —y en muchos casos debió serles imposible eludir— personal noticia y experiencia de la respectiva población negra. Pero ¿la vieron? Y si la vieron ¿cómo la miraron?

* * *

En correlación con la presencia de numerosos negros en España a fines del siglo xv no habrá de extrañar que aparezcan en poemas de cancioneros de ese tiempo. Así, Juan Álvarez Gato y Pedro de Cartagena los mencionan en versos suyos, el primero como término de comparación cómico-afectuosa y el segundo como término de comparación burlesco, como ejemplo de fealdad.⁵ Al barroco antes del barroco que en cierto modo es la poesía cancioneril del siglo xv, con sus con-

⁴ Hubert Herring, *A History of Latin America from the Beginnings to the Present* (New York, 1955), págs. 101 y 192. Ver, como excelente resumen, todo el capítulo 4º, "The African Background".

⁵ Juan Álvarez Gato, "Esta copla enbio con vn negro suyo" y que comienza "Sabed, dama, que las bellas", en *Cancionero castellano del siglo XV*, ed. Raymond Foulché-Delbosc, tomo I (Madrid, 1912), págs. 223-4. (También una referencia al pasar en otra copla suya, ibíd., págs. 225-6). Pedro de Cartagena, "Otra suya a su amiga porque la vido a vna ventana de rexa, y cabo a ella vna negra..." y que comienza "Infernal y celestial", en el propio *Cancionero* de Foulché-Delbosc, tomo II, p. 520. El color negro como símbolo de fealdad o maldad es de uso antiguo en castellano: En el *Poema de Mio Cid* (hacia 1140), por ejemplo, Rodrigo corre tierras enemigas "tierras d'Alcañiz negras las va parando", las va dejando negras, es decir, yermas o estériles, en oposición a "tierra blanca" o de sembradura (Ver ed. Ramón Menéndez Pidal, 5ª ed. [Madrid: Clásicos castellanos, 1946], verso 936 y su nota, a la p. 158). También en un tornel de Alfonso X (1221-84) se equiparan fealdad y tez oscura en la mujer: "Non quer eu donzela fea, / e negra come carbon", o, según dice luego en el mismo poema, "de ma coor" (*Alfonso el Sabio*, ed. Antonio G. Solalinde, tomo I [Madrid, 1922], p. 111). Más tarde, Santillana (1398-1458) cree que en las tierras meridionales "los incendios solares / Denegresçen / Los omnes e los podresçen" ("Bias contra Fortuna", en Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de los poetas líricos castellanos*, tomo II [Madrid, 1891], p. 62). Todo ello peyorativo. Y ya al negro directamente, considerado como ser inferior, de sangre mala, se hallan referencias en los poemas de escarnio del propio siglo xv, por citar un solo ejemplo, en las *Coplas del Provincial*, la imprecación a un mal fraile: "que descienes de una negra" (ed. Raymond Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, V [1898]).

ceptismos y sus ingeniosidades, viene como anillo al dedo el contraste —libertad y esclavitud, blancura y negrura, belleza y fealdad— que Álvarez Gato y Cartagena emplean en los poemas aludidos. Nuestros negros son en este caso pretexto decorativo y gracioso para realzar con su condición humilde y su aspecto ajeno a la norma blanca, la alta condición y la “normal” belleza de las damas cantadas por los poetas, son el reverso del anverso elogiado, son el subrayado en tinta negra puesto a la beldad blanca.

Luego, durante el Renacimiento español se hace difícil encontrar en la lírica peninsular la figura del negro. Será porque el poeta renacentista obsesionado por la belleza ideal, por el arquetipo, no reparó o no quiso reparar en lo atípico, es decir, en el negro en un mundo blanco. Sólo en poemas satíricos se halla en el siglo XVI alguna referencia al negro, hecha como de pasada. Por ejemplo, en una epístola de don Diego Hurtado de Mendoza (1503-75), precisamente en loor de la fealdad, o en una de sus sátiras, dirigida contra las damas, implicándose en ésta de refilón el atractivo sexual que para ellas tenía el negro.⁶ El mismo atractivo sexual debía reconocerse que tenía para el español la mujer de color si damos fe a un romancillo picaresco del XVI, catálogo de las cortesanas de Sevilla.⁷ Por su parte, otro romance que debe ser de fines del mismo siglo, atestigua la continuada presencia doméstica del negro en España.⁸ Por lo tanto, su escasa presencia en la

⁶ *Obras poéticas de D. Diego Hurtado de Mendoza* (Madrid, 1877), págs. 135 y 208, respectivamente: “la dama negra, fea como el coco”; y “En fin, en siendo dama ya cualquiera / Hace extremos del rey más que Lucrecia; / Después con vuestro negro es placentera”.

⁷ Figuran en la lista “Marina la negra”, “Y Gracia la prieta”. Ver Agustín Durán, *Romancero general*, Biblioteca de Autores Españoles, de Rivadeneyra (abreviada en adelante BAE), tomo 16, p. 626. Se trata de un romancillo, procedente de un pliego suelto, que comienza “A la chingala” y cuyo autor es Rodrigo de Reynosa, romancerista del siglo XVI.

⁸ Una muchacha desatendida durante algún tiempo por su cortejo, cuando éste vuelve a visitarla, le increpa así: “—Váyase vuestra merced / Mucho muy enhorramala / A tratar de esa manera / A las negras de su casa: / Yo soy blanca y valgo más”. Ver Durán, *Romancero general*, BAE, tomo 16, p. 570. Es el romance “Una niña aragonesa”, procedente de la *Segunda parte del romancero general, y flor de diversas poesías, recopiladas por Miguel de Madrigal* (Valladolid, 1605).

poesía peninsular de esa época sólo puede ser debida al motivo de estética antes indicado. Es decir, el poeta renacentista no quiso ver al negro.

Por el contrario, en cuanto entramos en el siglo XVII, en la edad barroca, la presencia del negro en la lírica peninsular es frecuente. Será porque el barroco, que Montesinos ha definido como "el arte de no renunciar a nada",⁹ en reacción contra la contención renacentista, no quiere renunciar al efecto negro.

En la poesía de Góngora (1561-1627), por ejemplo —aparte de referencias ocasionales en diversos poemas suyos a negros y mulatos: esclavos, criados, mujeriegos, esgrimidores, bravucones— puede señalarse un soneto de burla literaria y hasta cuatro letrillas, una burlesca y tres religiosas, en las que no sólo aparecen negros sino que ellos son sus protagonistas y los hablantes en su media lengua castellana.¹⁰ En las letrillas precisamente da a veces Góngora con el ritmo de baile africano o bien busca la onomatopeya, también con fonética criptoafricana, igual que los poetas modernos afroamericanos.¹¹ Quisiera además hacer notar que en la letrilla "En la

⁹ Ver su estudio preliminar en la *Primavera y flor de los mejores romances recogidos por el Licdo. Arias Pérez* [Madrid, 1621] (Valencia, 1954), p. LXXXIX. Cfr. p. LX.

¹⁰ Para referencias a negros y mulatos en poemas de Góngora ver sus *Obras completas*, ed. Juan e Isabel Millé (Madrid, 1943), págs. 56, 71, 92-3, 131, 266-7. Para poemas en "castellano negro" ver ibid.: las letrillas "¿Por qué llora la Isabelita?", págs. 266-7; "En la fiesta del Santísimo Sacramento", que comienza "Mañana sa Corpus Christa", págs. 287-8; "A lo mismo" [Al Nacimiento de Cristo Nuestro Señor], que comienza "¡Oh, qué vimo Mangalena!", págs. 319-20; "En la fiesta de la Adoración de los Reyes", que comienza "¿Qué gente, Pascual, qué gente?", págs. 320-2; y el soneto "A la 'Jerusalem conquistada' que compuso Lope de Vega", que comienza "Vimo, señora Lopa, su Epopeya", p. 464. Por sus referencias a negros ver igualmente el romance atribuido a don Luis, "Tendiendo los blancos paños", en el *Romancero* de Durán, BAE, tomo 16, p. 518, y el romance en tiempos atribuido a Góngora, atribución ahora rechazada, "A unos amantes negros", que comienza "Por una negra señora", también en el *Romancero* de Durán, BAE, tomo 16, p. 518.

¹¹ "Pongamo fustana, / e bailemo alegre; / que aunque semo negra / sá hermosa tú. / Zambambú, morenica de Congo, / zambambú". (*Obras completas*, ed. Millé, p. 288). Y "Elamú, calambú, cambú, / elamú". (Ibid., p. 319).

fiesta de la Adoración de los Reyes", alternan las voces de los pastores blancos y la del criado negro del Santo Rey Melchor. Pastores y negros están a los ojos del poeta al mismo nivel. En mi sentir, el culto y aristocrático Góngora ve a pastores y a negros como a gente de abajo, figuras humildes aunque donairosas, ignorantes graciosos, pero obsérvese que en su visión son iguales los villanos blancos y los negros; es la condición, no el color, lo que cuenta; la asimilación del negro es completa para él dentro de su idea de las jerarquías de aquella sociedad.

En una nómina del negro en el barroco no podía faltar su presencia en la poesía de Quevedo (1580-1645) y en efecto el negro y el mulato aparecen en un par de sus jácaras, en una canción (de lo más escatológico ésta) y en un romance, "Boda de negros", al que me atrevería a calificar de "Symphonie en blanc majeur" con los colores invertidos.¹² En la vitriólica pluma de Quevedo se refleja sobre todo, a mi entender, la situación social de esos hombres de color, vivientes —o vividores— en los ambientes jaques, los mismos ambientes en que vivían los protagonistas de las jácaras escarramánicas, reverso del mundo noble, valeroso, heroico, que se le escurría de las manos a la España filipesca que desesperaba al poeta.

En cuanto a la presencia negra en la poesía no dramática de Lope de Vega (1562-1635), particularmente a la de negros y mulatos americanos en *La Dragontea* (1598), me remito a las referencias que a este tema se hacen en un reciente libro y a su conclusión de que los cimarrones que lucharon contra Drake eran para Lope "negros por el color, pero no hombres

¹² Francisco de Quevedo y Villegas, *Obras completas, II, Obras en verso*, ed. Luis Astrana Marín (Madrid, 1952), págs. 102, 270, 273, 379-80 ("A un ermitaño mulato", "Refiere Maru Pizorra honores suyos y alabanzas", "Pendencia mosquito", y "Boda de negros"). En jácaras y romances de menor envergadura que los de Quevedo hasta llegar a los ínfimos vulgares continúa apareciendo el negro o mulato de baja estofa, ladrón o asesino, durante el siglo XVII y el XVIII. Véase, por ejemplo, la jácara "A un mulato que ajusticiaron", del distinguido poeta Jerónimo de Cáncer y Velasco (BAE, tomo 42, págs. 434-5), y entre los romances de jaques el de "El mulato de Andújar" (siglo XVII o XVIII, en BAE, tomo 16, p. 595) así como entre los vulgares novelescos el del "romancerista vulgar del siglo XVIII" Juan Miguel de Fuentes titulado "Don Isidro, y doña Violante y el negro Domingo" (BAE, tomo 16, págs. 278-81).

viles ni mucho menos cobardes".¹³ Cosa muy de acuerdo con la humanidad de Lope. Éste desde luego gozaba además con la visión pintoresquista del negro, deleitándose en su adjetivación: "etíopes rudos y abrasados", "cafres pintados", "bárbaros lotofagos arrogantes", etc.¹⁴

Veamos algunas apariciones más, curiosas, del negro en la poesía del siglo XVII. Por ejemplo, en la obra poética de Salvador Jacinto Polo de Medina (1603-76), satírico natural de Murcia, hay un par de referencias a mulatas locales, particularmente un gracioso retrato burlesco que un galán hace de su dama, contrastando los clisés poéticos de la época —de acuerdo con los cuales debiera describir a su señora— y la realidad de ésta, serafín murciano y mulato. Es el poema más una burla de los tópicos literarios del día que una burla de sentido étnico.¹⁵ Igualmente satiriza, refiriéndose al color negro de la piel, Francisco de Trillo y Figueroa (m. d. de 1660), con la particularidad de que parece considerar al negro tan propio de América como de África, ya que dice: "Que yo, aunque soy negro / No nací en el Cuzco".¹⁶ Ciertamente esa negrura (referida en el poema directamente a su penuria, en contraste con lo rubio de los escudos de oro), pudiera referirse al color del indio que para el español que no había estado en Indias, según era el caso de Trillo y Figueroa, fue frecuente materia de confusión.

Durante el barroco, pues, el negro es en la poesía española una figura graciosa o chocarrera; pero lo mismo que Góngora lo equipara con el villano blanco, los demás poetas barrocos lo equiparan con el resto de las bajas clases sociales españolas a las que indudablemente el negro estaba entonces asimilado en la Península. De nuevo, es su condición más que su color lo que le identifica. Góngora, con su precioso oído y su magnífico sentido visual es quien le retrata en algún caso con me-

¹³ Ángel Franco, *El tema de América en los autores españoles del Siglo de Oro* (Madrid, 1954), p. 171. Ver la reseña de esta obra por Marcos A. Morínigo en *Hispanic Review*, XXIV, 3 (Julio, 1956), págs. 240-3 y particularmente sobre la contribución del Sr. Franco al estudio de *La Dragontea*, la p. 242.

¹⁴ *Laurel de Apolo*, BAE, tomo 38, págs. 196-7.

¹⁵ BAE, tomo 42, págs. 192-4. Ver también el epigrama xiii a la p. 195.

¹⁶ *Ibid.*, p. 74. Ver otras alusiones en poemas del propio Trillo y Figueroa, págs. 58, 64, 65, 90.

dios más próximos al ritmo y al color de la moderna poesía afroamericana, y ya que de color hablamos permítaseme decir que ello es un extraordinario "salto adelante" del poeta genial. En los demás poetas, el color del negro añade una nota más al abigarramiento sensorial de la poesía barroca.

El siglo XVIII trae por su parte un marcado cambio en esta materia. Los pocos casos de presencia del negro en la poesía peninsular del Setecientos se hallan permeados del espíritu de la Ilustración. Por ejemplo, en un "Diálogo entre un esclavo y su señor", de Francisco Sánchez Barbero (1764-1819), el negro habla en perfecto castellano, razona espléndidamente, convence a su amo de la iniquidad de la esclavitud, y el amo, avergonzado, rompe sus cadenas y lo manumite.¹⁷ Y en el conocido poema de Quintana (1772-1857), "A una Negrita, protegida por una Señora" (la Duquesa de Alba), es el poeta quien execra la esclavitud y vitupera a la "¡Bárbara Europa!" que la promovió, siendo la negrita quien protesta: "Esclava fui, ya soy libre; / la mano que me sustenta / miró con horror mi ultraje / y quebrantó mis cadenas / ...¿Yo desdichada? No hay nadie / que pueda serlo a par de ella",¹⁸ con lo cual la filantropía de la señora y el cariño de la azafata se confunden en el más feliz de los mundos, el de la ilusión humanitaria de don Manuel Josef.¹⁹

¹⁷ BAE, tomo 63, págs. 608-9. Los versos son de 1816 pero la mentalidad del autor y el contenido del poema son típicos del XVIII.

¹⁸ Manuel José Quintana, *Poesías*, ed. Narciso Alonso Cortés (Madrid, 1927), págs. 126-9. El poema apareció en las *Poesías* de Quintana de 1802.

¹⁹ Esto, claro está, refleja el sentimiento de los hombres ilustrados. Ver, a mayor abundamiento, el poema "A una negra virtuosa", traducido por el Conde de Noroña (BAE, tomo 63, p. 478), o el poema de Joseph Joachin Benegassi y Luxan (1707-70), *Vida del portentoso negro, San Benito de Palermo, descripta en 6 Cantos, Joco-Serios. Metro de Seguidillas con los argumentos en Octavas* (Madrid, 1750) que obtuvo segunda edición en 1763. Pero el sentimiento menos ilustrado debía seguir viendo al negro peyorativamente. Se me ocurre, por ejemplo, lo que dice un romance vulgar ("Contienda y argumento entre un pobre y un rico", pliego suelto, anónimo, del siglo XVIII, en BAE, tomo 16, p. 397) en el que se indica que el pobre, si tiene parientes ricos, halla que éstos "Y desprecian su persona / Mirando su parentesco / Como si fuera de Angola", es decir, que lo tratan como a un negro, expresión que justifica la tan repetida de que los pobres son los negros de Europa.

Queda ahora por considerar, también muy brevemente, la presencia del negro en la poesía de la América colonial.

El gran número de ellos que hubo en Indias impone su aparición en la poesía de poetas renacentistas cuyos congéneres peninsulares, según ya vimos, los habían apenas mencionado. Así, por ejemplo, en *La Araucana* (1569-89) hay referencias a negros, esclavos, pero combatientes —o por lo menos auxiliares en el pillaje y el apresamiento de indios tras el combate. No tenía de ellos muy buena opinión Ercilla (1553-94) quien, por boca del mago Fitón, describe a los africanos como “bruta y negra gente”. Bastará recordar en confirmación la conocida escena del suplicio de Caupolicán. Éste había sufrido “con rostro y ánimo paciente” diversas afrentas, pero no puede tolerar la última de que sea “un negro gelofo mal vestido” su verdugo, protestando de que “le dé la muerte una mano así tan abatida”, lo cual es “inhumana venganza y no castigo” que trata de evitar arrojando violentamente al negro verdugo del cadalso. Esta final ignominia perpetrada en el admirable enemigo que Ercilla estima en Caupolicán será una de las causas concomitantes de su indignado: “si yo a la sazón allí estuviera / la cruda sentencia se suspendiera”.²⁰

Por su parte Juan de Castellanos (1522-1607) en las *Ele-gías de varones ilustres de Indias* (1589) menciona la presencia negra, a veces con tono de aprecio, en los sucesos o aventuras que relata: Negros y mulatos son para él buenos caballistas en los juegos de toros, sortijas y cañas, o bien “insines / en el uso de la arte marinera”. Hasta cuando refiere una rebelión negra en Santo Domingo no deja de expresar que los negros gilosos, aunque “con vana presunción de caballeros”, eran guerreros y valientes y se portaron como tales.²¹

La rebelión del negro colonial es una de las causas de descontento que en uno de los sonetos anónimos de sátira hispanomexicanos (1604) menciona el gachupín que reniega de México. Entre lo malo que allí encuentra figuran los negros que no obedecen a sus señores, señal sin duda del para él into-

²⁰ *La Araucana*, Canto 22, octava 50; Canto 33, octavas 74-5; Canto 27, octava 22; Canto 34, octavas 24-7 y 31.

²¹ BAE, tomo 4, págs. 47, 48-9, 387, 389, por ejemplo.

lerable barullo colonial.²² Barullo y abigarramiento tan barroco y tan bien descrito en aquellos tercetos de Bernardo de Balbuena (1561-1627) en su *Grandeza mexicana* (1604), que comienzan: "De varia traza y varios movimientos / ...de diversa color y profesiones...", etc.²³

La habilidad en fiestas y juegos de la gente americana negra, que mencionaba Castellanos en su obra de 1589, hállase confirmada con detalle, y a un nivel superior, en un poema publicado en Lima en 1632 por Rodrigo Carvajal y Robles referente a las *Fiestas que celebró la ciudad de los Reyes del Perú al nacimiento del Serenísimo Príncipe Don Baltasar Carlos*. Figura en él la relación de la fiesta de los negros y la de los mulatos. La de los negros podría ser buen ejemplo de ese desorden antes mencionado, porque para sufragar el gasto de su fiesta y de los diez toros que corrieron: "Oh qué de saqueados gallineros, / oh qué de taladradas conejeras / ... que hubo para un conejo veinte galgos, / y para una gallina treinta zorros, / y cuando no pudieran / hurtar, para este gasto se vendieran". Pero la fiesta de los mulatos, particularmente, es un precioso ejemplo de vida barroca colonial, de una cultura en construcción. En efecto, los mulatos limeños eligieron por tema de su participación en las fiestas el presentar el rapto de Elena y la guerra de Troya: Paris, la robada Elena, Aquiles, Héctor, todos ellos hombres o mujeres de color, y todo con tanta propiedad "que no pareció ajena / la viva acción que allí representaron, / sino que su memoria renovaron".²⁴ ¿No pone esto de relieve ante los ojos el proceso de

²² Soneto que aparece en la *Sumaria relación de las cosas de Nueva España*, de 1604, de Baltasar Dorantes de Carranza (fl. 1550-1604) y que comienza "Minas sin plata, sin verdad mineros", reverso de la medalla de aquel otro en que el criollo se burla del peninsular y que principia "Viene de España por el mar salobre". Verlos en *Poetas novohispanos (1521-1621)*, ed. Alfonso Méndez Plancarte (México, 1942), p. 116.

²³ Bernardo de Balbuena, *Grandeza mexicana y fragmentos del "Siglo de Oro" y de "El Bernardo"*, ed. Francisco Monterde (México, 1941). Nótese la imagen culterana que usa Balbuena en otro lugar para describir a la gente negra "con los hollines de Faetón tiznada" (p. 143).

²⁴ Ver el poema en Biblioteca de Cultura Peruana, tomo 5 (París, 1938), págs. 296-8 ("La Fiesta de los negros") y 298-307 ("La Fiesta de los mulatos"). Esta Biblioteca se abrevia en adelante BCP.

fusión de razas y culturas, la creación de un pueblo dueño de todas las herencias culturales sin que el color fuera, esencialmente, infranqueable barrera a tal adquisición? De nuevo, el arte de no renunciar a nada, ni en cultura ni en biología. Y si la estimación de este proceso fue depresiva en la época de los sociólogos americanos pesimistas del siglo XIX, en el siglo XX los poetas del movimiento de poesía afroamericana —entre otros— reanudaron esa tradición de fusión cultural y humana del barroco.

Será precisamente en la lírica del poeta más grande del barroco americano, Sor Juana Inés de la Cruz (1651-95), como lo había sido en España en Góngora, donde habrán de encontrarse en el siglo XVII en Indias numerosas presencias negras. En no menos de seis villancicos suyos y cinco más a ella seguramente atribuibles,²⁵ cantan los negros, como cantan también indios y blancos. Y hasta en uno se hace que la Virgen conteste a sus devotos: "So molena / con las Sole que mirá!" Más todavía, Sor Juana pone en boca de sus negros algunas palabras de amarga queja: La Virgen en su Asunción sube al cielo y deja a los negros en los obrajes; los Padres Mercedarios redimen cautivos, pero a los negros no los sacan de su esclavitud. El alma sensible de Sor Juana no dejó de percibir la tragedia de la servidumbre negra por más que, hija de su tiempo y de su fe, concluyera "que aunque padesca la cuepo / en ese libla las alma". Sin embargo, ¿no habrá en su punto de piedad por el negro un lejano ancestro del sentimiento de justicia social que tanto se evidencia en la moderna poesía afroamericana? Algo inquietaba en efecto a Sor Juana cuando hacía decir a un negro, repitiendo palabras de Góngora en un contexto algo distinto, "que aunque negro, gente somo".²⁶

Por otra parte en el propio siglo XVII, en la poesía más conocida de Juan del Valle Caviedes (1652-92), la que podríamos llamar su poesía de escarnio o mal decir —la del *Diente del*

²⁵ *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz, Tomo II, Villancicos y letras sacras*, ed. Alfonso Méndez Plancarte (México, 1952), págs. 15-6, 26-7, 39-40, 72-13, 96-7, 143, 247-8, 257-8, 276-7, 290 y 315-6 (y sus notas).

²⁶ *Ibid.*, págs. 16, 40 y 374.

Parnaso, por ejemplo— los negros y los mulatos aparecen tratados tan burlescamente como el resto de la sociedad limeña.²⁷

En el siglo XVIII, en la misma capital peruana, tal tradición burlesca la continúa Esteban de Terralla y Landa cuyas negras y mulatas son tan tragonas, tan falsas o tan majaderas como el resto de la población a la que no deja hueso sano en su *Lima por dentro y fuera* (1797).²⁸ Extraña, en cambio, observar que en América la lírica setecentista no ofrece ejemplos notables del sentimentalismo humanitarista hacia el negro del tipo de los que vimos en la poesía de la Ilustración peninsular.²⁹

* * *

Considerando ahora en conjunto el material recogido en este trabajo y en sus notas puede decirse que:

Antes de aparecer el negro como tal en la poesía castellana, las alusiones en ella a ese color, ligado al de una raza

²⁷ BCP, tomo 5, págs. 220-1, 226 y 270.

²⁸ BCP, tomo 9, parte 1, págs. 27, 33, 34, 41 y 52.

²⁹ Aunque fuera ya del límite *ad quem* de este trabajo (1800) mencionaré aquí poemas de Francisco Acuña de Figueroa (1790-1862) tales como "Canción guerrera de los batallones negros" (en la guerra de los orientales contra Rosas) o "A la jura de la Constitución. Canción de los negros", en "castellano negro" pero hasta con el neoclásico atuendo de unos coros. (Ver Julio J. Casal, *Exposición de la poesía uruguaya desde su origen hasta 1940* [Montevideo, 1940], págs. 39-41), por ejemplo: "Nem tiempo de Portugá / Y nem tempo den Galicia / la flicana dicendencia / Tliste seclava nacia; / Ma luego ne solisonte / lo sol melicano brilla, / alejando de le Oliente / len cadena de mandinga". *A sensu contrario* podrían citarse algunos versos de Felipe Pardo Aliaga (1806-1868) entre ellos los dirigidos a su hijo, "ya eres igual / según lo mandan las leyes, / al negro que unce tus bueyes", y los de su satírica "Constitución política" (BCP, tomo 9, parte 1, págs. 104-5, 106, 134, 135, 136, 150, 160-1 y 184-6). También político-burlescos, pero sin la bilis de los de Pardo, el poema "La libertad", de Manuel Atanasio Fuentes, "El Murciélago" (1820-1889) (Ibíd., págs. 289-90). Muy graciosas algunas coplas populares afrodominicanas de principios del siglo XIX recogidas por Emilio Rodríguez Demorizi en su *Poesía popular dominicana*, tomo 1 (Ciudad Trujillo, 1938), particularmente algunas de la época de la ocupación haitiana de Santo Domingo (1822-44), por ejemplo: "Levántate negra / a hacé café. / Levántese usté, / que estos no son los tiempos / de su mercé. / Dios se lo pague / a papá Boyé, / que nos dió gratis / la libérté" (p. 53). Ver otras en la misma página y en la 59 y, en las págs. 266-86, el curiosísimo "Diálogo cantado entre un guajiro dominicano y un papá bocó haitiano en un fandango en Dajabón", en lenguaje hispano-franco-africano.

sometida a servidumbre, habían simbolizado lo inferior, lo feo, lo malsano (*Mío Cid*, Alfonso X, el Provincial, etc.).

Al aparecer el personaje negro en la preconceptista poesía cancioneril del siglo xv lo hace como objeto de ingeniosidades literarias (Álvarez Gato, Cartagena).

Durante el Renacimiento, los poetas en España casi no vieron al negro, quizás por hallarlo fuera de la norma ideal de belleza que ellos perseguían. En las Indias —donde su presencia era más conspicua— los poetas lo consideraron ínfimo (Ercilla) o ínfimo pero útil y divertido (Castellanos).

Luego, en el siglo xvii, con el barroco, los poetas tanto de España como de Indias vuelven a ver al negro, mirándolo como un irrenunciable elemento del mundo en torno —lo mismo que miraron al pastor, al villano o al jaque, por ejemplo, seres bajos pero existentes en su paisaje vital y por ello mismo poetizables (Góngora, Quevedo, Lope, Polo de Medina, Trillo, Carvajal, Sor Juana, Valle y Caviedes, etc.).

Precisamente son los poetas barrocos quienes en algunos casos llegan a obtener en su poesía un colorido y un ritmo sensoriales negroides cuya utilización es tan próxima a los de la moderna poesía afroamericana que no puede menos de verse en aquélla un elemento de la tradición de ésta, por subterráneo que sea. En otros casos los barrocos nos muestran en su poesía una clara vista de la asimilación del negro en las clases humildes de la sociedad hispánica o el proceso de su fusión cultural a más alto nivel —recuérdese la Troya mulata de Carvajal—, todo lo cual enlaza también con la vista de la fusión de elementos biológicos, sociales y culturales que expresa la moderna poesía afroamericana —recuérdese el poema "Los dos abuelos", de Nicolás Guillén, por ejemplo. Es decir, que tanto el poeta barroco como el moderno poeta afroamericano no renuncian a nada, con lo cual se hermanan así modernidad y tradición.

Por fin, en el siglo xviii, con la filantropía propia de la Ilustración, la visión del negro cambia en la poesía de España donde se le mira sentimentalmente (Sánchez Barbero, Quintana, Noroña, etc.), aunque en la poesía vulgar de ese siglo siga viéndose como se le había visto en ella desde antiguo, es de-

cir, como inferior, ángulo de visión éste que podríamos llamar el del "poor white trash" que necesita creer en la existencia de algo por debajo de sí mismo. En la poesía indiana (aparte de la queja en la poesía seiscentista de Sor Juana) no hallo contrapartida a la visión humanitaria setecentista de la poesía culta española sino hasta bien entrado el siglo XIX. Pero el punto de caridad cristiana de la Monja de México y la filantropía de los poetas españoles de la Ilustración habrán de ser ancestros de la conciencia social humanitaria de los poetas de la moderna poesía afroamericana.

La mayor diferencia entre ésta y la antigua que en este trabajo hemos considerado es que en ninguno de los poetas anteriores a 1800 hay una identificación íntima del poeta con el negro —ni otra cosa puede esperarse de una sociedad que valoraba en mucho sus clases. El negro está visto siempre desde afuera en los poetas antiguos, mientras que el poeta afroamericano moderno (incluso cuando es blanco) intenta verlo desde dentro, como una vivencia; no lo conseguirá siempre, pero tal es por lo menos su intención. Y esta intención que no había existido en los poetas anteriores es la principal singularidad de los modernos.

Es decir que a la luz de la poesía del pasado vemos que la poesía afroamericana de los recientes años tiene su originalidad pero tiene también sus raíces. Por ello puede ya ella misma ser a su vez raíz para los nuevos poetas que hoy la cuentan en su propia tradición literaria. Toma así su lugar en el hilo de la historia.

LUIS MONGUIÓ,
*Universidad de California,
Berkeley 4, California*

La huella de Quintana en la literatura hispanoamericana

EL ojo avizor de don Marcelino Menéndez Pelayo observó la relación de escuela que existe entre Quintana, Olmedo y otros poetas de la época neoclásica. En su *Historia de la poesía hispanoamericana* escribe: "Con decir que Olmedo es el Quintana americano, todo español, aun sin haber leído los versos del vate del Guayas, puede formarse cabal idea de sus perfecciones y también de sus defectos".¹ Adelantándose sabiamente a la crítica sectaria de nuestros días, al gusto exclusivo, dice él, Menéndez Pelayo se apresura a colocar la poesía de Quintana y de Olmedo en su propio marco temporal: "Y el arte lírico de Quintana, de Gallego y de Olmedo, si en algo y aun en mucho es eternamente admirable, en algo y en mucho también está ligado a condiciones de tiempo y de lugar, a tradiciones de estilo, a hábitos de escuela, que subjetivamente puede agradar más o menos, pero cuya clave sólo puede encontrarse en el desinteresado estudio de la historia literaria, que es la más eficaz medicina contra las prevenciones de todo gusto exclusivo".²

Al definir conceptos vagos o ambiguos Menéndez Pelayo es clarísimo: "Píndaro americano se ha llamado a Olmedo, como Píndaro español a Quintana", escribe,³ y agrega que Quintana fue pindárico en la substancia ya que no en el modo,

¹ M. Menéndez Pelayo, *Historia de la Poesía Hispanoamericana* (Santander, MCMXLVIII) T. II, p. 30.

² *Ibid.*, págs. 30-31.

³ *Ibid.*, p. 32.

dados los cambios de ambiente y de tiempo, y que Olmedo fue pindárico de la misma manera.

Menéndez Pelayo limita su comentario de las semejanzas a *La Victoria de Junín* y señala como fuente de su última parte el poema de Quintana *A la paz de 1795*. Quintana exhorta a la diosa de la paz con estas palabras:

En esto ¡oh diosa! emplea
tu protección sagrada;
tú fecundas el mundo y le sostienes,
tú le das ornamento y se hermosea.
Bajo la sombra de tu augusto velo
las artes viven en concierto amigo,
y seguro contigo,
el genio extiende su brillante vuelo.
A ti en los templos el incienso humea,
a ti las musas su divino acento
sonoramente envían,
y en cuanto el mar rodea,
en cuanto ilustra el sol y gira el viento,
de ti sola su bien los pueblos fian.⁴

Y Olmedo al sol, en forma similar:

¡Oh padre! ¡Oh claro sol! No desampares
este suelo jamás, ni estos altares.
Tu vivífico ardor todos los seres
anima y reproduce; por ti viven
y acción, salud, placer, beldad reciben...
Fecunda ¡oh sol! tu tierra
y los males repara de la guerra.
Da a nuestros campos frutos abundosos,
aunque niegues el brillo a los metales;
da naves a los puertos,
pueblos a los desiertos,
a las armas victoria,
alas al genio y a las musas gloria.⁵

El gran crítico español pasa luego a analizar el americanismo de Olmedo, sus diatribas contra los conquistadores y lo que él llama su "filantropía sentimental" y encuentra el origen de todo esto en el primer verso de la *Oda a la vacuna*:

⁴ *Ibid.*, págs. 37, 38.

⁵ *Ibid.*, p. 38.

¡Virgen del mundo, América inocente!

Hay que notar que Menéndez Pelayo cita sólo un verso de aquella estrofa lapidaria en que Quintana se duele del martirio de América; la estrofa entera es digna de mención:

¡Virgen del mundo, América inocente!
Tú, que elpreciado seno
al cielo ostentas de abundancia lleno,
y de apacible juventud la frente;
tú, que a fuer de más tierna y más hermosa
entre las zonas de la madre tierra,
debiste ser del hado,
ya contra ti tan inclemente y fiero,
delicia dulce y el amor primero,
óyeme: si hubo vez en que mis ojos,
los fastos de tu historia recorriendo
no se hinchasen de lágrimas; si pudo
mi corazón sin compasión, sin ira
tus lástimas oír, ¡ah!, que negado
eternamente a la virtud me vea,
y bárbaro y malvado,
cual los que así te destrozaron, sea.⁶

Esta estrofa seguramente ha inspirado muchos versos de Olmedo, como los que escuchamos de boca del inca Huaina Capac:

Un insolente y vil aventurero
y un iracundo sacerdote fueron
de un poderoso rey los asesinos.⁷

¡Guerra al usurpador! ¿Qué le debemos?
¿Luces, costumbres, religión o leyes?
¡Si ellos fueron estúpidos, viciosos,
feroces, y por fin supersticiosos!⁸

Por haber cantado a una España libre, y por extensión cordial, a una América libre, algunos —y ya sabemos quiénes— acusaron a Quintana de haber conspirado a la indepen-

⁶ Quintana, *Poesías* (Madrid, 1927), págs. 74 y 75.

⁷ Olmedo, *Poesías* (París, 1896), p. 64.

⁸ *Ibid.*, p. 65.

dencia de América. Su corazón de poeta era demasiado grande para limitar en un círculo geográfico su concepto de patriotismo. El fustigador de tiranos, el cantor de Padilla, se hermana con el cantor de Bolívar; ambos ensalzan a los héroes y alzan una ronca voz de metal para castigar a los déspotas. Trafalgar y Junín son dos acontecimientos históricos; el genio de dos hombres sopla un viento heroico sobre estos hechos, la voluntad de dos hombres libres los eterniza en ritmo y en metáfora. Aunque Quintana no hubiera sido un gran poeta, por su negra ira frente a un Napoleón o a un Felipe Segundo sería digno de la corona de laurel, como lo sería también Olmedo al sonar su clarín, deslumbrado por las hazañas de Bolívar.

Casi todos los críticos que han escrito sobre estos poetas han observado la influencia de Quintana sobre Olmedo. Miguel Antonio Caro afirma rotundamente: "Olmedo es de la escuela de Quintana y esta escuela pertenece a la nobleza de la sangre".⁹ Comparten este juicio Miguel Luis Amunátegui, Manuel Cañete y otros críticos mayores de la época, y hasta nuestros días parece término de obligada comparación la poesía de estos dos poetas.¹⁰ Quintana es tradicionalmente el cantor del progreso, de la libertad y de la patria. Cada uno de estos temas podría ser ilustrado con un poema mayor como *A la imprenta*, *A Juan de Padilla*, *A España después de la revolución de marzo*. La idea de progreso es también constante en Olmedo:

Fecunda ¡oh sol! tu tierra,
y los males conjura de la guerra.
Da a nuestros campos frutos abundosos
aunque niegues el brillo a los metales;
da naves a los puertos,
pueblos a los desiertos,
a las armas victoria,
alas al genio y a las musas gloria.¹¹

⁹ En el *Repertorio colombiano*, T. II, 1879.

¹⁰ V. Alejandro Andrade Coello en *Cuba contemporánea*, Año XIV, T. XLI, No. 162, Junio, 1926, p. 145.

¹¹ Olmedo, *Poesías*, p. 81.

como lo son también las ideas de libertad y patria. En efecto, todo su *Canto a Bolívar* no es más que la exaltación de estos sentimientos.

Las similitudes de forma, de estilo, entre los dos poetas, son múltiples. Su estudio —ingrato para mí— sería nada más que trazar la trayectoria del neoclasicismo en la América hispana.

* * *

Entre José María de Heredia y Quintana hay una diferencia fundamental: Quintana es un poeta cerebral, filosófico, grandilocuente, civil; Heredia es un poeta eminentemente lírico y aun sentimental; Quintana es por escuela y por temperamento poeta neoclásico, Heredia es por temperamento un romántico y por escuela un poeta de transición. Puede observarse que en ciertos temas de grandiosas perspectivas los dos poetas se aproximan en expresión, por ejemplo, al cantar a la libertad, a la patria, al mar, al sol, al Niágara, se aproximan de tal modo que resultan idénticos. Semejanza significa aquí influencia, pues el poeta cubano es, sin duda alguna, discípulo del español. Este vasallaje intelectual lo reconoció Heredia al empezar su oda *España libre* (1820) con este verso de Quintana: "antes la muerte / que consentir jamás ningún tirano", como también al invocar en el poema el nombre del maestro:

¿quién me diera
del cantor de Guzmán y de Padilla
el acento inmortal?¹²

La estructura de este poema es similar a la de la *Oda a España después de la revolución de marzo* (1808). Quintana empieza su canto con el recuerdo nostálgico de la grandeza pasada de su patria:

¿Qué era, decidme, la nación que un día
reina del mundo proclamó el destino,
la que a todas las zonas extendía

¹² Heredia, *Poesías líricas* (París: Garnier, 1893), págs. 278-279.

su cetro de oro y su blasón divino?
 Volábase a occidente,
 y el vasto mar Atlántico sembrado
 se hallaba de su gloria y su fortuna.
 Doquiera España: en elpreciado seno
 de América, en el Asia, en los confines
 del África, allí España. El soberano
 vuelo de la atrevida fantasía
 para abarcarla se cansaba en vano;
 la tierra sus mineros le rendía,
 sus perlas y coral el Oceano,
 y dondequier que revolver sus olas
 él intentase, a quebrantar su furia
 siempre encontraba costas españolas.¹³

Heredia hace las mismas preguntas acerca del pasado heroico de España:

¿Eres la misma acaso que algún día
 tu nombre excelso en alas de tu gloria
 de polo a polo resonar hiciste?
 ¿La que tras sí arrastrara la victoria?
 ¿La que a tus leyes fuertes sometiste
 al árabe feroz, al italiano,
 de Lusitania a los valientes hijos,
 al bátavo, al francés, al otomano,
 de la Europa terror, al orbe asombro?
 ¿(La)¹⁴ que juzgando del orbe conocido
 estrecho campo a tan excelsa gloria,
 lanzaste audaz al piélago profundo
 a tus hijos heroicos y con ellos
 buscaste a tus victorias nuevo mundo?¹⁵

Heredia sigue en este poema el mismo orden de conquistas, victorias y destrucciones que hallamos en el canto a *Juan de Padilla* de Quintana:

Indignamente hollada
 gimió la dulce Italia, arder el Sena
 en discordias se vio, la África esclava,

¹³ Quintana, *Poesías*, p. 241.

¹⁴ Este verso es incorrecto. Es probable que Heredia escribiera: "que juzgando del orbe conocido".

¹⁵ Heredia, *Poesías líricas*, p. 273.

el bátavo industrioso
al hierro dado y devorante fuego.¹⁶

Quintana se duele del presente vergonzoso de su patria:

Ora en el cieno del oprobio hundida,
abandonada a la insolencia ajena,
como esclava en mercado, ya aguardaba
la ruda argolla y la servil cadena.¹⁷

con la misma lastimosa voz que usa el cubano:

¿Eres la misma ¡oh Dios! ¿pues cómo ahora
sufres callada la fatal cadena
que aja tu gloria, que tu honor desdora?
¿Pues cómo sufres que tus nobles hijos
que de un divino fuego arrebatados
romper quisieron tu ominoso yugo
se miren al suplicio condenados?¹⁸

Cuando Heredia encuentra en Quintana el estremecimiento sublime frente a un espectáculo grandioso de la naturaleza le rinde su voluntad de estilo en entrega filial. Frente al mar Quintana pide calma para ofrendar su admiración; su fantasía se eleva a la cima de las pirámides, llega hasta el Olimpo y a la cumbre del Etna, pero nada igual al delirio de contemplar el mar. Tanta majestad le inspira terror y admiración; su mente le sigue por la extensión del planeta y desfallece ante su inmensidad; recuerda los efectos de la tempestad en los bosques y en las mieses que, aunque terribles, no pueden compararse a este fiero hervir del mar. El huracán a veces acompaña la fiera del mar ¿invadirá su furia a la tierra sepultando a los hombres? El hombre, osadamente, trata de domar al mar con sus barcos, descubre nuevos mundos, une la tierra y la enriquece, pero luego su codicia convierte esta unión y esta riqueza en violencia y en guerra. El poeta pide al mar que destruya esas naves de guerra.¹⁹

¹⁶ Quintana, *Poesías*, p. 72.

¹⁷ *Ibid.*, p. 241.

¹⁸ Heredia, *Poesías líricas*, p. 273.

¹⁹ Quintana, *Poesías*, p. 149.

Notamos en el lirismo de Quintana el triunfo del pensamiento filosófico sobre el sentimiento estético. En tanto, Heredia frente al mar²⁰ se deslumbra por los ojos, por los oídos, por la emoción de su destierro. Aun ante el fiero aquilón el espíritu de Heredia se exalta y exclama: "espectáculo espléndido, sublime, de rumor, de frescura y movimiento".²¹ Es probablemente en presencia del Niágara en donde el alma del poeta cubano llega al estado de delirio místico que siente Quintana frente al mar. Aquí la imaginación de ambos poetas se iguala por la intensidad de la experiencia y determina elementos semejantes en el mundo metafórico y musical. Cuando Quintana dice: "Cálmate y sufre que la vista mía por tu inquieta llanura se tienda a su placer", Heredia repite: "Calma tu trueno aterrador, déjame contemplar tu faz serena"; si Quintana exclama: "Que ardió mi fantasía en ansia de admirar, y desdeñando el cerco oscuro y vil que la ceñía tal vez allá volaba do la eterna pirámide se eleva y su alta cima hasta el Olimpo lleva", Heredia recoge el eco y dice: "Yo digno soy de contemplarte, siempre lo común y mezquino desdeñando, ansié por lo terrífico y sublime".

De todos los espectáculos grandiosos de la naturaleza el mar es el mayor para Quintana: "mas nada ¡oh sacro mar! nada ansié tanto como espaciarme en tu anchuroso seno". Para Heredia no hay nada más sublime que el Niágara: "mas del mar la fiereza en mi alma no produjo la profunda impresión que tu grandeza". Ante el eterno misterio del mar se pregunta Quintana: "¿Dónde es tu fin? ¿En dónde mis ojos le hallarán?" Y ante el misterio del Niágara se pregunta Heredia: "¿Do tu origen está? ¿Quién fertiliza por tantos siglos tu inexhausta fuente?" Ante la grandeza del mar inquiere Quintana: "¿Te hizo el destino para ceñir y asegurar la tierra, o en brazo aterrador hacerle guerra?" Ante la grandeza del Niágara, Heredia: "¿Qué poderosa mano hace que al recibirte no rebose en la tierra el oceano? Más que la tormenta desatada confunde a Quintana:

²⁰ Heredia, *Poesías líricas*, p. 266, "Al océano".

²¹ *Ibid.*, p. 268.

este ciego,
este hervir vividor, estas oleadas
que llegan, huyen, vuelven,
sin cansarse jamás: tiembla la arena
al golpe azotador, y tú rugiendo
revuélveste y sacudes
una vez y otra vez: al ronco estruendo
los ecos ensordecen,
los escollos más altos se estremecen.²²

y a Heredia:

El alma mía
en vago pensamiento se confunde
al mirar esta férvida corriente,
que en vano quiere la turbada vista
en su vuelo seguir al borde oscuro
del precipicio altísimo: mil olas,
cual pensamiento rápidas pasando
chocan y se enfurecen,
y otras mil y otras mil ya las alcanzan,
y entre espuma y fragor desaparecen.²³

Encontrados pensamientos asaltan la mente del poeta español. Los hombres se han servido del mar como de un campo de batalla:

¿Cómo después tan abundosa fuente
de amistad y de unión, tornarse pudo
de estragos y violencias
perenne manantial? Se alzó insolente
la vil codicia, y navegar con ella
se vio el odio fatal en los navíos.
¿No era bastante, impíos,
los vientos escuchar que en torno braman,
los escollos temblar, mirar el cielo
cubrirse todo de espantosas nubes
y arderse en rayos, a los pies hirviendo
sentir el mar sañado,
y una tabla sutil ser vuestro escudo;
sin que a tan tristes plagas
añadiéis también la plaga horrenda

²² Quintana, *Poesías*, p. 151.

²³ Heredia, *Poesías líricas*, p. 226.

de la guerra cruel? Ardiendo en ira
 ella cruza, ella agita, y atronado
 el ponto, en sangre enrojecer se mira.²⁴

Exactos son los pensamientos que torturan al bardo cubano:

¡Omnipotente Dios! En otros climas
 vi monstruos execrables
 blasfemando tu nombre sacrosanto,
 sembrar error y fanatismo impío,
 los campos inundar con sangre y llanto,
 de hermanos atizar la infanda guerra,
 y desolar frenéticos la tierra.
 Vilos, y el pecho se inflamó a la vista
 en grave indignación.²⁵

Por lo anterior es evidente que al escribir su *Canto al Niágara* (1824) Heredia tuvo a la vista, o retuvo en la memoria, el poema *Al mar* (1798), de Quintana.

* * *

Andrés Bello es el poeta esencialmente clásico de América. Cantó a la independencia, a la libertad, a la paz y al progreso. En esto se aproxima a Quintana, aunque su ardor patriótico es siempre limitado. Lo alejan, sin embargo, de Quintana su sentimiento entrañable de la naturaleza y su profunda fe de hombre católico; le acercan a él su humanitarismo y su deseo de crear una utopía americana. Al estudiar la poesía de Bello se habla a menudo de poesía científica probablemente por la influencia que ejercieron en él los grandes sabios de fines del siglo XVIII, Humboldt, Mutis, Caldas, Jovellanos; en esta definición entraría también Quintana, por sus odas más famosas. Y es en este aspecto donde encontramos un estrecho parentesco entre los dos poetas. Como muchos otros bardos hispanoamericanos de su tiempo Bello escribió una *Oda a la vacuna* que forzosamente tenía que ofrecer puntos de semejanza con la conocida silva de Quintana al mismo tema. Sé

²⁴ Quintana, *Poesías*, p. 154.

²⁵ Heredia, *Poesías líricas*, p. 227.

que me aproximo aquí a esa crítica enana que se inspira en las "fuentes"; mi disculpa está en el deseo de encontrar semejanzas temáticas y estilísticas, aunque no hay imitación. En su poema *A la vacuna* (1806) escribe Quintana:

las madres desde entonces
sus hijos a su seno
sin susto de perderlos estrecharon,
y desde entonces la doncella hermosa
no tembló que estragase este veneno
su tez de nieve y su color de rosa.²⁶

Y Bello, en el poema del mismo nombre (1804):

Ya con seguridad la madre amante
la tierna prole aprieta contra el pecho,
sin temer que le roben las viruelas
de su solicitud el caro objeto;
ya la hermosura goza el homenaje
que el amor le tributa sin recelo
de que el contagio destructor ajando
sus atractivos, le arrebate el cetro.²⁷

En el terreno de la poesía científica, en que se confunden la agricultura y la poesía, es frecuente la comunión de ideas entre Quintana y Bello. En la *Oda a la invención de la imprenta* expresa este concepto el español:

No los aromas del loor se vieron
vilmente degradados
así en la antigüedad: siempre las aras,
de la invención sublime,
del genio bienhechor los recibieron.
Nace Saturno, y de la madre tierra
el seno abriendo con el fuerte arado,
el precioso tesoro
de vivifica mies descubre al suelo,
y grato el canto le remonta al cielo,
y Dios le nombre de los siglos de oro.²⁸

²⁶ Quintana, *Poesías*, p. 76.

²⁷ Bello, *Poesías* (Santiago de Chile, 1930), p. 20.

²⁸ Quintana, *Poesías*, p. 214.

que es el mismo expresado por Bello en su famoso *Canto a la agricultura de la zona tórrida*:

No así trató la triunfadora Roma
las artes de la paz y de la guerra;
antes fío las riendas del estado
a la mano robusta
que tostó el sol y encalleció el arado;
y bajo el techo humoso campesino
los hijos educó, que el conjurado
mundo allanaron al valor latino.²⁹

Es probable que Bello nunca sintiera ese temblor divino que va más allá de la poesía lógica, razonada, pero en su perfección formal es digno discípulo del cantor de Padilla.

La huella de Quintana es evidente en estos tres nombres de la lírica hispanoamericana. Yo no sé, ni me interesa saberlo o demostrarlo, si Quintana fue o no un gran poeta. Me basta saber que fue un gran hombre, un poeta amante de la libertad, de la paz y del progreso. Y para terminar, quiero dejar aquí, viva, esta estrofa del poeta, contemporánea, eterna:

¡Y uno solo! ¡Uno solo! ¡Oh, de Padilla
indignamente ajado
nombre inmortal! ¡Oh gloria de Castilla!
Mi espíritu agitado
buscando alta virtud, renueva ahora
tu memoria infeliz. Sombra sublime,
rompe el silencio de tu eterna tumba;
rómpele, y torna a defender tu España,
que atada, opresa, envilecida, gime.
Sí, tus virtudes solas,
sólo tu ardor intrépido podría
volvemos al valor, y sacudido
por ti sólo sería
nuestro torpe letargo y ciego olvido.³⁰

ARTURO TORRES RIOSECO,
Universidad de California
Berkeley 4, California

²⁹ Bello, *Ibid.*, p. 85.

³⁰ Quintana, *Ibid.*, p. 68.

Roberto F. Giusti y la Revista "Nosotros"

(A PROPÓSITO DE UNA ENTREVISTA
A ROBERTO F. GIUSTI)

I NVITADO por el diario *La Prensa* para hablar en su prestigiosa tribuna del Instituto Popular de Conferencias, visité, en julio del corriente año, la ciudad de Buenos Aires, capital de mi patria, la Argentina. Tuve ocasión de encontrarme allí, de nuevo, con mis queridos maestros y viejos y admirados amigos: Ricardo Rojas, a cuyo sepelio debí asistir dolorido; Arturo Capdevila, quien me hizo el honor de presidir el acto de *La Prensa* en el que hablé sobre "Realidad y poesía en los Estados Unidos de Norteamérica"; Francisco Romero, con quien mantuve una cordial entrevista en el Instituto de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires, del cual es actualmente su director, y muchos otros cuya sola mención me honrarían y llenarían de satisfacción. Pero quiero referirme especialmente a mi encuentro con Roberto F. Giusti, no sólo por ser hoy el decano de la crítica argentina (por su longevidad, después de la muerte de Ricardo Rojas, y por la magnitud de su obra), sino por la circunstancia de celebrarse este año varios acontecimientos trascendentales en su vida y en la vida cultural argentina, tales como: a) el cumplir 70 años de edad; b) el celebrar sus "Bodas de Oro" con la profesión literaria; c) el cumplirse cincuenta años de la aparición de la revista *Nosotros*, de la que fue uno de sus fundadores.

Roberto F. Giusti, su vida y su obra.

En su retiro hogareño de Martínez, provincia de Buenos Aires, o en la redacción del diario *La Prensa* (suplemento literario de los domingos), o en el Instituto de Literatura Iberoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, o en el Colegio Libre de Estudios Superiores, o en la Academia Argentina de Letras, se puede uno encontrar con Roberto F. Giusti. Y en todo momento podemos hallar al hombre de mediana estatura, pero robusto, de cabello un tanto canoso y con mechón un poco a "coup de vent", como en los deportistas latinos, con extensa nariz aguileña y abanicadas orejas, con ojos adolescentes que traducen amor paternal y cordialidad amistosa, con manos inquietas que acompañan infatigablemente su apasionado hablar, y con esa boca de niño oculto tras el gesto o la palabra, que parece triturar entre los dientes y ahogar en su saliva cualquier altivez humana o las inevitables amarguras de la vida. Sí, porque Giusti es todo modestia y bondad, lleva consigo, en su rostro y en su modo habitual de ser, la imagen ideal de los cruzados y de todos los abanderados de las grandes causas. Su vida y su obra así nos lo dicen, y lo he confirmado en mis pláticas de este año. Me invitó a pronunciar una conferencia en el Colegio Libre de Estudios Superiores sobre Baldomero Santín Cano, cuya muerte, ocurrida meses atrás, se mencionaba respetuosamente, al par que evocaba amistades nobles y recuerdos insustituibles del ilustre embajador colombiano en la Argentina. De Giusti recibí la palabra de estímulo que sólo pueden dar los grandes maestros a los jóvenes que necesitan orientación y ayuda, como siempre supo hacerlo también otro maestro en la Argentina y en toda América, el Dr. Pedro Henríquez Ureña, nunca lo suficientemente llorado, alabado y reconocido. Y a Giusti deben dos generaciones de argentinos su aliento constante para escribir y publicar y su generoso ayuda personal e intelectual, en la revista *Nosotros* y en numerosos ensayos de crítica sensata y bien intencionada. Francisco Romero, hoy otro indiscutible guía de las juventudes argentinas en tan difícil momento de la vida de aquel país, no hace mucho decía a propósito de la publicación de los *Ensayos* de Roberto Giusti coleccionados por sus amigos y admiradores:

En muchos casos la obra y la personalidad del escritor son separables; el poeta, el novelista, algunos otros tipos de creadores intelectuales, pueden quedar para el lector al margen de sus producciones y hasta reclamar que sólo se atiende a ellas. Pero en otros casos la obra y el autor componen unidad, y aquélla, pese a bastarse a sí misma y a reposar en sus propios méritos, gana en significación y cobra su relieve pleno cuando se la contempla respaldada por el hombre que la realizó. En otras ocasiones, y aun en alguna para mí memorable—mi última disertación en el Instituto Popular de Conferencias [de *La Prensa*], en 1950, no sin alusión a las circunstancias de entonces y poco antes de que la tiranía [se refiere a la de Perón, de la que fueron víctimas tanto Giusti como Romero] impidiera el funcionamiento de esa meritoria institución—he examinado este tema de las relaciones entre el creador y su creación, con referencia a la filosofía. Mientras que en la obra de pura ficción, como señalé antes, y también en la producción científica, por su objetividad patente que acarrea una fuerte dosis de impersonalidad y la pone a cubierto de los desvíos más manifiestos, la creación habla por sí, y en medida notable se convierte en criterio para juzgar a quien la produjo; hay otros géneros de la labor cultural donde de continuo la personalidad del agente debe integrarse con su producción para atribuir a ésta su justo alcance. Ocurre así siempre que la obra comporta compromiso y responsabilidad íntima, esto es, cuando la individualidad del autor, su densidad humana, su entereza y veracidad pesan en ella por comportar actitudes y juicios que pueden ser falseados por conveniencias o temores.

De este orden es la faena del filósofo, cuyas intuiciones y convicciones son materia adecuada por su delicada naturaleza para desvirtuarse y torcerse hacia donde sopla el viento, si no las mantiene en la línea recta una austera voluntad de verdad. Y también entra en este grupo la actividad del crítico, acaso más expuesta a la autotergiversación, porque no sólo inciden en ella las solicitudes externas sino también un constante reclamo interior—muy explicable por otra parte aunque tienda a falsificar sus dictámenes—a la lenidad o la excesiva tolerancia, a la ordenación de valores según la escala de los afectos personales, el deseo de “quedar bien con todos”, motivos operantes en todas partes y más en ambientes reducidos como el nuestro, en el cual todos nos conocemos y con frecuencia nos encontramos. Nótese que no cuento aquí los casos de injusticia manifiesta, los extremos culpables del

favor o del disfavor por razones no intelectuales, sino que me atengo a lo que suele ser admitido y disculpado. Para nadie son requisitos tan indispensables la honradez, la buena fe, el valor de exponer con sinceridad y franqueza el propio punto de vista, y la resolución de plantearse previamente cada juicio como un caso de conciencia, como para el crítico, sobre todo para el crítico de literatura y de arte, materias donde la apreciación puede descarriarse por innumerables motivos.

Con la enumeración de estos requisitos tenemos ya algunos elementos para la semblanza de Giusti, porque en él concurren ejemplarmente. La semblanza completa me guardaré mucho de intentarla en estas apuntaciones, porque forzosamente se disminuiría un asunto necesitado de mucho más espacio que el permitido ahora. Baste recordar, a los fines de esta nota, la incansable labor crítica cumplida por él desde sus páginas iniciales, su visible y tenaz empeño de clarificación en el confuso campo de nuestras letras, la prudente mezcla de incitación generosa y de rigor discriminativo, y por encima de todo el afán de ser siempre veraz y justiciero. A estas cualidades, entre intelectuales y morales, o dicho de otro modo, definitorias de un ejercicio de la inteligencia saturado de sentido ético, ha de agregarse, y también de destacarse, porque no siempre se percibe, un amor a nuestra literatura que le ha llevado a consagrarle horas y esfuerzos, cuando acaso otros temas requerían su atención y el eludirlo significaba sacrificio. En la ternura militante y exigente, en la vigilancia severa y cordial con que ha seguido y comentado durante cincuenta años los desiguales episodios de nuestra vida literaria, hay algo así como la voluntaria aceptación de un deber y, desde luego, el desempeño de un magisterio y aun de una magistratura. Que la obligación era ardua, escasa en compensaciones y necesitada de calidades poco comunes, lo prueba el hecho de que el papel de crítico "profesional" de nuestras letras durante un largo período ha estado casi exclusivamente a su cargo.

Separar netamente la labor crítica de Giusti contenida en notas, artículos y ensayos, de otras formas de su actividad, sería introducir cortes artificiales en una ocupación muy vasta y compleja, cotidiana durante muchos años, toda ella gobernada por el mismo levantado propósito, el de servir los intereses universales de la inteligencia y los de la cultura argentina. Al crítico propiamente dicho se han sumado en Giusti, en un designio semejante, el profesor sapiente y escrupuloso, animador de vocaciones juveniles, nunca olvidado por quienes tuvie-

ron la suerte de ser sus alumnos, y el consejero amistoso y veraz en la conversación y en esas cartas a escritores noveles o maduros que nunca adoptaron el tono convencional de la mera cortesía o del fácil elogio encubridor de la real indiferencia. Muchas otras cosas habría que recordar para situar en su lugar dentro de nuestra cultura de este medio siglo al varón que supo erigir en la revista *Nosotros* la más vasta sede de nuestras letras, y que al prodigarse en toda empresa de desinterés y bien público supo también tomar dignamente su puesto en la defensa de la civilidad argentina.¹

Sin duda hemos abusado de la cita, pero el ensayo de Romero podría ser transcrito íntegramente, porque nadie nos ha dado hasta ahora una visión sintética más clara y justa del autor y la obra que estamos comentando. Por lo demás, sus palabras, además de venir de quien vienen, se hallan confirmadas en expresas confesiones del propio Giusti y nos eximen de cualquier interpretación subjetiva. Nos dice en sus *Ensayos*:

He procurado conciliar la ordenación cronológica con la diversidad de direcciones de mi curiosidad intelectual; también he querido que detrás de mis razones sobre autores y libros se percibiera que el ensayista nunca ha sido indiferente a los problemas morales y sociales que todo juicio crítico serio entraña. Dicho con otras palabras: que no he sido un literato puro, solamente atento a la letra de los libros, sordo a la voz de los hombres que les forman a aquéllos el ámbito espiritual. Que sin ser propiamente grave, ni menos solemne, he aspirado a que me juzgaran serio. Seriedad no incompatible con la sonrisa y aun con la risa franca que hice estallar en algunas de mis páginas polémicas, o acerbamente combativas.²

Queda así presentada su personalidad y definida su actitud de crítico, cuyas características fundamentales exponremos en otra oportunidad. Ahora sólo nos proponemos dar los datos de mayor interés de su vida y las referencias principales a sus obras, para que sirvan de introducción a las palabras con que

¹ Francisco Romero, "Bodas de oro con la producción literaria" (*La Prensa*, Buenos Aires, 18 de mayo de 1956, sección segunda).

² Roberto F. Giusti, *Ensayos* (Buenos Aires: Edición Homenaje de los Amigos, 1955), p. 8.

Giusti reseña la vida de la revista *Nosotros* con todas sus vicisitudes.

Roberto Fernando Giusti nació en Lucca, Italia, el 10 de marzo de 1887. A los 8 años de edad, en 1895, se incorporó a la vida argentina, en donde hizo todos sus estudios, hasta graduarse de Doctor en Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires, en 1912. Ese mismo año inició la publicación de sus libros de crítica literaria, con *Nuestros poetas jóvenes*, revista crítica de la poesía argentina de entonces, que publicó bajo el sello editorial de *Nosotros* y que resulta ser hoy obra de consulta imprescindible por no haber sido superada todavía. Ya en 1907 había fundado con Alfredo Bianchi la revista *Nosotros*, en donde realmente se inició como investigador y crítico y cuya dirección compartió durante 34 años, en sus dos épocas: 1907-1934 (81 tomos) y 1936-1943 (23 tomos). Desde entonces su vida fue repartida entre la profesión literaria, el periodismo y la docencia, con períodos de militancia política en el Partido Socialista, que lo llevó a ocupar posiciones como la de concejal de la ciudad de Buenos Aires durante dos períodos (1921-1926) y la de diputado nacional, en representación del partido Socialista Independiente, por el Distrito Federal (la ciudad de Buenos Aires) durante los períodos de 1928-1930 y 1932-1934. Fue también vicepresidente de la Cámara de Diputados en el período de 1933-1934. De 1923 a 1953 fue catedrático de Literatura Castellana de la Edad Media y de Composición Literaria en el Instituto Nacional del Profesorado Secundario de Buenos Aires, en donde compartió la educación de la juventud estudiosa argentina con maestros como Pedro Henríquez Ureña, Amado Alonso y Francisco Romero. Además fue profesor de literatura y gramática castellana en los colegios nacionales "Mariano Moreno" y "Manuel Belgrano" y profesor de latín en el Instituto del Profesorado Secundario "Mariano Acosta". En 1943 fue destituido de sus cátedras, como tantos otros profesores liberales y democráticos, por la dictadura vigente. Caída ésta, en 1955, fue llamado por las autoridades de la Universidad de Buenos Aires para dirigir el Instituto de Literatura Iberoamericana y para desempeñar la cátedra respectiva en la Facultad de Filosofía y Letras. En estas funciones se encuentra en la actualidad, has-

ta que se haga cargo de las mismas el profesor que fue elegido titular en los recientes concursos que presidió el mismo Giusti, o sea, el Dr. Enrique Anderson Imbert. En la fecha es columnista de *La Nación*, prestigioso diario fundado por Bartolomé Mitre, y colaborador del suplemento literario dominical del diario *La Prensa*. Desde 1936 es miembro de la Academia Argentina de Letras, y desde 1949, correspondiente de la Academia Nacional de Artes y Letras de La Habana, Cuba. Forma parte actualmente de la Comisión Directiva del Colegio Libre de Estudios Superiores, del cual es miembro fundador. En 1924 integró el Consejo Directivo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Presidió durante dos períodos (1934-1937) la Sociedad Argentina de Escritores, de la que también es miembro fundador y a la que representó ante la Comisión Nacional de Cultura. En 1934, el Secretario de Estado de los Estados Unidos de Norteamérica, Cordell Hull, le hizo una invitación especial para que visitara E.U. como huésped de honor del Departamento de Estado. No pudo concurrir por impedimentos personales.

Su obra, como hemos dicho, empieza a publicarse en libros desde 1912, con *Nuestros poetas jóvenes* (Buenos Aires: Edición Nosotros, 1912) y registra hasta la fecha los siguientes títulos: *Crítica y polémica*, en cuatro series: Primera serie, 1917; Segunda serie, 1924; Tercera serie, 1927; Cuarta Serie, 1930. Por las dos primeras series recibió el premio de la Municipalidad de Buenos Aires (primer premio, sección prosa) en 1925; *Enrique Federico Amiel en su "Diario Intimo"* (Buenos Aires: Edición Nosotros, 1919); *Florencio Sánchez* (Buenos Aires: Agencia Sud-Americana de Libros, 1920); *Mis muñecos* [cuentos y fantasías] (Buenos Aires: Cooperativa Editorial, 1923); *Literatura y vida* (Buenos Aires: Edición Nosotros, 1939); *Siglos, Escuelas, Autores* (Buenos Aires: Edición Problemas, 1946); *Momentos y aspectos de la cultura argentina* (Buenos Aires: Editorial Raigal, 1954); *Ensayos*: Edición Homenaje de los Amigos, 1955); *A las cataratas* [cuentos] (Buenos Aires: Ediciones Luar, 1956); *Poetas de América* (Buenos Aires: Editorial Losada [Biblioteca Contemporánea], 1946). En 1917 publicó el diálogo de Leopoldi Parini o de la Gloria, en traducción propia,

con prólogo y notas. Desde hace veinte años circulan en la Argentina y diversos países de Hispanoamérica sus manuales para la enseñanza del idioma y la literatura española, argentina e hispanoamericana, editados por la Casa Estrada y Compañía de Buenos Aires, algunos de los cuales llegan ya a veinte ediciones. Tales son: *Nuestro idioma*; *Curso de Gramática Castellana* (3 tomos); *Lecciones de Literatura Española y Antología*; *Lecciones de Literatura Hispanoamericana y Antología*; *Lecciones de Literatura Española, Argentina e Hispanoamericana*. Muchos de sus ensayos, reseñas y notas se hallan dispersos en diarios y revistas y son hoy de difícil lectura. Pero el autor considera (en carta que nos ha enviado) que ellos no agregarían nada a los que han sido reunidos en sus libros.

Sobre la obra de Roberto F. Giusti existe ya una bibliografía que prestigian firmas como las de Roberto Brenes Mesén, Fidelino de Figueiredo, Andrés Iduarte, Francisco Contreras, Hernán Díaz Arrieta ("Alone"), Francisco Romero, Alberto Zum Felde, Luis Emilio Soto, Manuel Pedro González, José María Monner Sans y Raúl Montero Bustamante. Precisamente este último, actual presidente de la Academia Nacional de Letras del Uruguay, decía no hace mucho del Guisti ensayista:

En cuanto a *Ensayos*, he estado sumergido en su lectura en los días de malestar que suelen depararme mis males. ¡Qué incomparable compañía para las horas de silencio y de vigilia! ¡Cuántos recuerdos ha traído a mi memoria y cuánto me ha enseñado! [...] El maestro es figura insigne de las letras hispanoamericanas; el hombre es espejo de luchadores por el ideal, que está constituido, sobre todo, por las cosas del espíritu; el amigo está definido por ese hermoso volumen, que es testimonio de la amistad y de la admiración, y es también monumento de la justicia erigido a quien no ha cesado durante medio siglo de ofrecer a los lectores el sereno "curso de sus pensamientos y sentimientos".³

Y uno de los más jóvenes y promisoros críticos argentinos

³ "Sobre los *Ensayos* de Roberto F. Giusti", en *Cursos y Conferencias*. Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores. Buenos Aires. Año XXVI, Vol. I, Núm. 276, marzo de 1957, págs. 91-92.

actuales, Juan Carlos Ghiano, lo caracteriza con estas palabras de discipulado:

No resulta ociosa la lista de publicaciones de Giusti porque todas ellas se animan con un doble fervor, que está en la raíz de sus preocupaciones americanas; por una parte el interés en exaltar nuestros valores, situando el juicio literario en las proporciones sociales y éticas que han sostenido la persistencia de los maestros de América; por la otra la vocación docente, que se afirma sobre la cordialidad de la persuasión. Ambas calidades prolongan esa riqueza espiritual que aprovecharon sus discípulos y aprecian quienes conocen los motivos de sus diálogos y de su correspondencia. Más de un novel escritor quisquilloso se ha dejado conducir por el nítido apoyo de su juicio, que sabe resguardar los valores destacables aun en la página más expuesta a modificaciones; muchos críticos e historiadores de las letras argentinas (oculten su influencia o la destaquen con orgullo) han aprendido en sus estudios que penetran los temas, iluminándolos en sus aspectos esenciales, sin ocultar los posibles reparos, a la vez que los sitúan en el conjunto de las creaciones humanas.⁴

Giusti surgió en la vida cultural argentina en momentos en que, ya pasada la avalancha optimista de los "profesores de idealismo", típicos representantes de las *élites* burguesas que entendían la literatura como una de las tantas dinámicas del "despotismo ilustrado", el arte dejó de ser patrimonio de minorías selectas y salió a buscar la vida en los estrados del pueblo. El inmigrante italiano encontró en la urbe cosmopolita todas las formas de esa estética que Fechner quería *von unten* (desde abajo) y concibió su militancia un poco a la ma-

⁴ Juan Carlos Ghiano, "Homenaje a Roberto F. Giusti", en *Cuadernos Americanos*, México. Año XIV, Núm. 4, julio-agosto de 1955, p. 293. Ghiano hace en esta nota una reseña de la labor de Giusti, con datos de interés, que no hemos repetido por razones obvias. Véase también: Salomón Wapnir, *La crítica literaria argentina* (Buenos Aires: Ediciones Acanto, 1956), pág. 25 y sigs.; Alberto Zum Felde, *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. El ensayo y la crítica* (México: Editorial Guaranía, 1954), págs. 406-407; y Manuel Pedro González, *Estudios sobre Literaturas Hispanoamericanas. Glosas y Semblanzas* (México: Edición "Cuadernos Americanos", 1951), págs. 208-216; véase también de Ghiano "Homenaje a Nosotros y a Giusti" en *Ficción*, Buenos Aires. No. 9, septiembre-octubre de 1957, pp. 93-100.

nera de cómo la había enseñado Taine: el arte como lo más aristocrático y lo más popular, porque dice las más altas cosas para una mayor cantidad de gentes. Con el auge del socialismo y las huestes bien preparadas del positivismo que había convertido en ciencia el maestro Ingenieros, amasó en sus garras de pionero y soñador, entre Aníbal Ponce y Alejandro Korn (¡nada menos!) todos los utensilios de la crítica impresionista, determinista o retórico-pasatista que se demoraba por aquellos tiempos y lugares. Y así dibujó huellas y prodigó instrumentos de lucha hasta levantar los andamios por donde los gustadores del quehacer literario anduvieron paseándose hasta la llegada del martinfierrismo y la aparición de la crítica filológica-estilística que vino después con Amado Alonso y la *Revista de Filología Hispánica*. No sabemos todavía cuál de las dos tendencias será la más perdurable. Por de pronto, Giusti da siempre en la vida, mientras que la otra crítica da en el arte, la literatura, y más de una vez sólo en la gramática y la retórica. En el medio parece estar el bando nacionalista, que hace investigación, historia y crítica, partiendo de una materia siempre apetecible: lo nacional, nativo, regionalista y folklórico. Y cuando no la encuentra la inventa y prodiga en cuadros ideales, simbólicos, elocuentes, patrióticos y patrioteros. En países jóvenes, sin una tradición que determine corrientes de ideas por sí mismas, la crítica literaria tampoco puede darse como simple ejemplaridad de métodos y trabajo académico. Por eso, la obra de Giusti está hoy más que nunca en el fondo y detrás de las búsquedas de los jóvenes más afanosos por dar un sentido a la realidad en que viven y un valor efectivo a las obras de que se nutren intelectual y artísticamente. En Buenos Aires parece que están un poco cansados de las paradojas inescrutables, estilo borgiano, (claro que sin Borges), o de los recuentos de sensaciones y senestesias al modo de ciertas prácticas malamente estilísticas. Queremos a Giusti —le oí decir a unos jóvenes—, porque nos llega, nos dice algo, nos hace sentir y comprender. ¿Y qué más que eso puede pretender la crítica literaria?

La revista Nosotros y sus vicisitudes

¿Quién no conoce en E. U. a la revista *Nosotros*? En este país, en donde tanto se hace por los estudios hispanoamericanos —y por toda clase de estudios— no hay profesor universitario, más o menos “scholar”, que no maneje sus páginas, no hay universidad de cierto prestigio que no guarde en sus anaqueles los 104 tomos de la colección completa. Madaline W. Nichols y Lucía Burk Kinnaird han clasificado pacientemente sus temas y han compuesto sendos índices bibliográficos de sus artículos de crítica literaria y educación. En los congresos de profesores universitarios y escritores que a cada año se celebran en distintas partes del país, hemos visto ponencias sobre la revista *Nosotros* o sobre Roberto F. Giusti y la crítica hispanoamericana. Por tanto, no parece necesario que hablemos detenidamente de la prestigiosa publicación. Allí están autores y ensayos que nos dicen de su orientación, sus descubrimientos, su cuadro de ideas, sus valores literarios. Pero será muy útil que también se conozca en los E. U. la historia de la revista contada por uno de sus fundadores. Esta historia, que Giusti nos ha confiado para que demos a ella el destino que creamos conveniente, ha sido publicada muy fragmentariamente por los diarios de la Argentina. Por eso creemos necesario publicarla completa, tal como Giusti la redactó para ser leída en el acto de clausura de la exposición de revistas argentinas patrocinada por la Comisión Nacional de Cultura y que se llevó a cabo en el mes de mayo de 1957. Nos dice Giusti: “entendí que, cofundador y director sobreviviente de la revista *Nosotros*, bien podía, sin ser tachado de presumido, hablar en el cincuentenario de la fundación de una revista literaria cuya vida de un tercio largo de siglo fue la más prolongada de que hay memoria en la historia del pensamiento argentino y aún hispanoamericano, de una empresa intelectual que juntó las ambiciones, los sueños, la labor y los frutos de, por lo menos, dos generaciones”. Y así comienza la historia. Dejamos la palabra al protagonista esencial.

ALFREDO A. ROGGIANO,
State University of Iowa,
Iowa City, Iowa

TEXTO DE ROBERTO F. GIUSTI

Nosotros no quiere decir Bianchi y Giusti, como algún chistoso malévolo pudo pensarlo y acaso decirlo en los corrillos literarios del tiempo de la fundación. La genérica denominación abarcaba la promoción juvenil que en sus páginas se resolvía a expresarse en el segundo lustro del siglo. Eso escribí en la "Presentación" del primer número, correspondiente a agosto de 1907. No se me ocultaba entonces que el título podía parecer algo petulante, pero "*Nosotros* —decía— es una revista de jóvenes, y como tal se presenta armada de aquel ardimiento que una esperanza todavía no decepcionada presupone". El título lo sugirió Alberto Gerchunoff en el saloncillo de Emilio Becher en la redacción de *La Nación* y en un círculo en cuyo seno en cierto modo nació la revista. Lo reclamó amistosamente por suyo Roberto Payró, avisando que había publicado años antes en las columnas del mismo diario el primer capítulo de una novela de ese título, probablemente recordado por Gerchunoff. Consistió la transacción en reproducir en el primer número aquel capítulo de la novela de ambiciones zolianas dejada trunca en sus comienzos, precedido por el artículo que ese año de 1896 había publicado sobre la misma Rubén Darío, quien le decía a su amigo: "Intentas encerrar en tu libro a Buenos Aires". A Bianchi y a mí también nos bullía en la subconsciencia la idea de encerrar en nuestra revista Buenos Aires, y, está de más decirlo, la entera Argentina. Pero si se mira la cubierta del primer número, se verá que un gallardo atleta con la cabeza ceñida de laureles y empuñando en la izquierda una trompeta heroica, sostiene en la derecha nada menos que el globo terráqueo con el hemisferio de las tres Américas vuelto hacia el contemplador. No recuerdo quién lo dibujó o de dónde lo tomamos, pero indudablemente, si ambiciosa la alegoría que ilustró varios años la cubierta, mostraba cabalmente que no podía ser interpretada como el retrato fotográfico o literario de los dos directores. Ella entrañaba el propósito, cumplido a través de los años y declarado en dicha "Presentación", de vincular en las páginas de la revista a los escritores de América Latina; he dicho latina porque desde el

segundo número también tuvimos una sección de letras brasileñas a cargo de Juan Más y Pi. Cuando festejamos con un banquete el segundo aniversario de la fundación, ya habían colaborado en *Nosotros*, a nuestra solicitud, una o más veces, los cubanos Márquez Sterling, Manuel Pichardo y Arturo R. de Carricarte, los uruguayos Samuel Blixen, Raúl Monero Bustamante, Carlos Vaz Ferreira y José Enrique Rodó, el mejicano Amado Nervo, el peruano José Santos Chocano, el nicaragüense Rubén Darío, los colombianos Max Grillo, Antonio Gómez Restrepo, Samuel López, Manuel Cervera y Guillermo Valencia, los venezolanos Rufino Blanco Fombona y Felipe Valderrama, y además escritores y periodistas nacidos en otras tierras de América residentes en Buenos Aires, los uruguayos Florencio Sánchez, Horacio Quiroga, Víctor Arreguine y Otto Miguel Cione, los bolivianos Arturo Pinto Escalier y Luis Ipiña, el paraguayo Eloy Fariña Núñez y el colombiano Pedro Sonderéguer. Por algunos como por muchos de estos nombres ya ilustres o que lo serían, ustedes han visto que las primeras mieses no habían sido malas. Reputo superfluo encarecer las que siguieron durante más de treinta años en un suelo cada vez más fértil en amistades continentales, pues debe tenerse en cuenta que cuando salimos a la calle aún los lectores argentinos mejor informados conocían muy imprecisamente lo que se publicaba en otras partes de América. Max Grillo, reputado literato colombiano, reconociendo que *Nosotros* era desde el año de su aparición "lugar de cita de los escritores sudamericanos donde se dan a conocer unos a otros", afirmaba: "Ya es tiempo que la Argentina se dé cuenta de que está llamada a asumir la dirección de las demás naciones de origen hispano"; y agregaba: "yo sueño en verla a la cabeza de Sudamérica con legítima hegemonía. En la realización de este ideal las publicaciones como *Nosotros* llenan un hermoso deber".

La misma conducta seguimos con los escritores españoles. En el segundo número, junto a la sección Letras Francesas que inauguraba Atilio Chiáppori, iniciaba Gerchunoff una de Letras Españolas. Unamuno nos honró con una conceptuosa carta al recibir ese número.

Una historia anecdótica del nacimiento de *Nosotros* la escribí hace treinta años justo en el número con que conmemoramos el vigésimo aniversario, volumen, lo digo con justicia, realmente extraordinario por la calidad de los colaboradores y la extensión y mérito de las colaboraciones. No he de repetirla, por poco conocida que sea, aunque también ande en libro.¹ La iniciativa correspondió totalmente a Alfredo Bianchi, con quien yo había trabado amistad en la Facultad de Filosofía y Letras el año 1904. Bianchi era un revistero nato, desvelado, incorregible, porfiado, vicio que había contraído en el umbral del siglo y siendo todavía alumno del Colegio Nacional, cuando administró con el después brillante periodista y humorista Enrique M. Ruas, en 1900, la pequeña revista *Rinconete y Cortadillo*, y después, antes de conocerme a mí, el año siguiente, fundó por su sola cuenta y riesgo, aunque no mal acompañado, *Preludios*, que pasó de los cuarenta números, y de 1904 a 1906 fue, como secretario de redacción y *factotum*, el alma de *La Gaceta*. A *Nosotros* yo aporté, junto con mi precoz vocación de plumífero, una buena dosis de escepticismo. Se incubó la revista contemporáneamente en en el ya dicho saloncito de Becher y en las mesas del café de Los Inmortales, dos zonas más o menos bohemias, recelosas la una de la otra, si no en guerra declarada. Puesto entre las encontradas ojerizas, nosotros los reconciliamos en las páginas impresas y al cabo en la vida. Porque nuestro propósito fue unir; no, dividir. Unir también las viejas firmas consagradas con las nuevas ya conocidas y con aquéllas de los que surgían entonces o habrían de surgir. No practicamos por deporte el estridentismo literario y el lenguaje ásperamente agresivo, los cuales encubren a menudo impaciencias que, cuando dan a luz, paren, o despreciables conformismos o insospechados autoritarismos, ello también en política. Tampoco practicamos el dócil conformismo literario, aunque no el sistemático desconocimiento de los valores, grandes o pequeños, que tenía el país. La que entre los años 1920 y 1930 se llamó a sí misma la "nueva generación", careció de esa ecuanimidad.

¹ *Crítica y Polémica*, cuarta serie, Buenos Aires, 1930.

Gracias a esa política literaria, rarísimos escritores argentinos vivientes rehusaron en los primeros años, y menos en los sucesivos, colaborar en nuestras páginas. Prácticamente llegamos, en un momento, en que la heredad estaba vacía. Sólo vegetaba en ella la *Revista de Derecho, Historia y Letras*, fundada y dirigida por el Dr. Estanislao Zeballos, publicación indefinida, aunque meritoria, de escasa difusión en los ambientes literarios. *Nosotros* heredaba a algunos colaboradores del extinto *Mercurio de América*, empezando por su director, el poeta Eugenio Díaz Romero, el cual atendía entonces la sección "Letras Hispanoamericanas" en el *Mercure de France*, y casi toda la juvenil falange de *Ideas*, la revista fundada por Manuel Gálvez y Ricardo Olivera en 1903: Ricardo Rojas, Emilio Becher, Atilio Chiáppori, Emilio Ortiz Grognet, Alberto Gerchunoff, Carlos Octavio Bunge, Antonio Monteavaro. Les incorporamos el grupo de Más y Pi, Evaristo Carriego y Marcelo del Mazo, en general el del café, hoy legendario, de los Inmortales, a la vez que tendíamos la vista en todas direcciones en procura de reclutas y veteranos. Con esta política literaria de puertas abiertas, *Nosotros* alcanzó a ser, en su orden, la expresión más característica de su tiempo, órgano de varias generaciones que trabajaron en común. Por supuesto, fuimos hijos del tiempo. En aquella crónica de veinte años de vida, a la cual antes me he referido, examiné esa política literaria a la luz del ambiente espiritual de la anteguerra. Piénsese que en 1907, cuando apareció *Nosotros*, la actividad intelectual porteña distaba muchísimo de tener la riqueza y variedad actuales. Ya se había atenuado mucho el entusiasmo literario suscitado por Rubén Darío. Ninguna tendencia se señalaba con rasgos acentuados en ese momento de disolución de la escuela simbolista y de total dispersión en la poesía, hecho del cual es espejo mi libro *Nuestros poetas jóvenes*, de 1911. Otro tanto dígame con respecto a Buenos Aires, y, por consiguiente, a la República entera, de las corrientes filosóficas y las doctrinas políticas, las cuales fueron adquiriendo rasgos nuevos y definidos en vísperas de la guerra, al doblar el siglo el primer decenio. Pues conviene recordar que *Nosotros* no fue una revista estrictamente literaria. Respetando distancias, quiso ser lo que eran en Francia entonces autorizadas pu-

blicaciones, como la *Revue des Deux Mondes*, la *Revue de Paris*, el *Mercure de France*, y otras: de letras, arte, filosofía, historia y ciencias sociales. No encontramos vanguardias literarias cruelmente agresivas; apenas sí francotiradores más o menos irreverentes, como yo también lo fui, con Leopoldo Lugones y algún otro; y así *Nosotros* pudo crecer y cobrar fuerzas y prestigio en un ambiente muy necesitado de fraternidad literaria, como lo prueba la insistencia con que lo calificábamos en toda ocasión propicia, de heocio, fenicio o cartaginés, que el nombre variaba según el gusto.

Cuando en los lustros posteriores a la primera conflagración mundial se encendieron en el mundo llameantes fervores ideológicos de redención humana, *Nosotros* no fue indiferente a ellos, sin dejar por eso de ser un campo abierto a todas las opiniones; y cuando estallaron en Buenos Aires los cohetes literarios dichos genéricamente vanguardistas, pirotecnia en que se cruzaba el futurismo italiano con el ultraísmo español y con algunos *ismos* franceses, *Nosotros*, en la doble condición de campo neutral donde todas las tendencias podían expresarse y de *punching-ball* para los muchachos peleadores que necesitaban hacer gimnasia, no fue en ningún momento hostil a los nuevos. No quisimos, eso no, ser revista de círculo. Fracasaron cualesquiera intentos hechos para embanderarnos. *Nosotros* fue de todos. Lo fue particularmente de los jóvenes, de los recién llegados, sin creernos obligados a publicar, por supuesto, las primeras planas de los escolares aplicados. En nuestras páginas publicó Borges, en diciembre de 1921, la primera definición del ultraísmo hecha en el país. Avisó la revista al darle cabida en sus páginas que con ese estudio iniciaba una serie sobre las escuelas de vanguardia. "Queremos hacer conocer —avisaba la redacción— los principios estéticos de las nuevas escuelas literarias y artísticas. El solo hecho de exponer a todas —antagónicas entre sí, con frecuencia—, prueba nuestra neutralidad en la batalla". Y preguntaba: "¿Será verdad que comenzamos a envejecer?" El año siguiente publicaba la revista a cinco poetas que se decían ultraístas, una especie de antología de la nueva poesía, antecesora de la de Vignale y César Tiempo. Eran Borges, F. Piñero, Norah Lange, la uruguaya Clotilde Luisi, Helena Martínez, Roberto

Ortelli, Guillermo Juan y González Lanuza. La primera revista que manifiestamente fue órgano de la llamada "nueva sensibilidad", tuvo vida por inspiración de Alfredo Bianchi. Él reunió una noche a los fundadores, de cuyo grupo saldría pronto por cariocinesis *Proa*, otra revista de vanguardia, para aconsejarles la conveniencia de que los jóvenes de la nueva generación literaria tuvieran un órgano propio, en el cual pudieran exponer libremente sus opiniones sin chocar en las mismas páginas con las ideas y los prejuicios de hombres de otras generaciones. Con estos sentimientos amplios, generosos, entendía Bianchi la política literaria. Yo aconsejé entregar en propiedad unos pliegos de cada número de *Nosotros* a la voluntad exclusiva de los fundadores de *Inicial*, para que dirigiesen una sección de vanguardia con entera libertad, y así se hizo. En *Nosotros*, en 1923, Bianchi y Julio Noé, quien me sustituyó unos tres años en la dirección, desempeñándose con su reconocida cultura, gran tino y aliento innovador, después de haber abierto las páginas de la revista a la nueva generación, les preguntaron cuáles eran sus amores y sus odios literarios y, por cierto, esos mozos no se hicieron rogar para despacharse a su libérrimo antojo. Incluso algunos de esos jóvenes escritores dilucidaron sus cuestiones de competencia y de derecho sobre esto y aquello en las páginas de *Nosotros*.

Quisimos agrupar, pues, y no dividir. Había sus motivos. En 1927 pude escribir, aludiendo a las piedritas que nos tiraban al tejado los camorristas de *Martín Fierro*, periódico de batalla literaria, en su tercero avatar: "No nos hagamos ilusiones. Los que nos jactamos de intelectuales, en América formamos todavía un círculo demasiado reducido, estrechado por la indiferencia cuando no por la hostilidad del ambiente, para que nos peleemos a muerte sobre si hemos de decir galopar o beber horizontes".

Pero el tejado era firme. Donosamente lo describió Fernández Moreno en el lindo romance que en 1932 nos dedicó a los directores:

Que contra escuela y capilla,
indiferencia y desaire,
ha habido siempre un tejado,

un torreón de diamantes,
con un **Nosotros**,
corazón de un estandarte.

Y permítasele a mi pequeño orgullo descender del tejado
para continuar un poco más con el poeta:

Y con una y otra tapa,
según las necesidades,
flaca como un abecé,
gorda como los misales,
ha cumplido la Revista
su fin de mes implacable,
llevando el nombre argentino
allende montes y mares.

Aún en aquellos breves años en que *Nosotros* concitó la animadversión de *Martín Fierro*, nuestra revista siguió practicando la indeclinable hospitalidad que fue su norma, incluso con los de ese grupo, la mayoría de los cuales colaboraban todavía o habían colaborado o colaborarían en las denostadas páginas. Solamente contraatacamos cuando fue menester, en poquísimos casos de legítima defensa, con rápidas dentelladas, para las que confieso haber afilado los colmillos cuanto me fue posible. Pero esta es historia anecdótica, de intrascendentes escaramuzas literarias, sobre la que no debo volver. Debo sí recordar, a fin de que se medite sobre las mudanzas humanas, aunque guardándome de reeditar hoy los reproches de antaño, que Evar Méndez (en el siglo, Evaristo González), convertido, en la dirección de *Martín Fierro*, no en sus versos, en feroz vanguardista, se había estrenado en el primer número de *Nosotros* con una liviana imitación de Rubén Darío, un "tríptico a la manera de Watteau", según decía el subtítulo, muy a lo Rey Sol. Era el hallazgo que tenían reservado a nuestra revista Ricardo Rojas y Atilio Chiáppori, descubridores del joven poeta mendocino. Nosotros teníamos nuestro hallazgo: el de Enrique Banchs, de quien publicamos en el primer número tres sonetos, incluidos ese mismo año en su primer libro, *Las Barcas*. En el tercer número llegó el turno de Evaristo Carriego con "Cosas de Andresillo", composición incorporada después a *Misas herejes*.

La historia, si larga, de toda institución, empresa, publicación periodística, pasa, naturalmente, por distintas etapas, sufre rachas de buena y mala fortuna. *Nosotros*, empresa de dos muchachos que no tenían ciertas noches cómo pagarse un café, no pudo constituir una excepción. Haré gracia al lector de referirle los aprietos financieros por que pasamos, los obstáculos materiales que hubo que vencer —empezando por la indiferencia de los libreros y la informalidad de muchos agentes—, las vanidades, incomprensiones, envidias, que nos salieron al paso, los sectarismos políticos y literarios de todo color que pretendieron aprisionarnos. A este último propósito, ¡qué lucha! *Nosotros* quiso ser siempre una tribuna libre. Ni escrúpulos, ni obligaciones, ni consideraciones de ninguna naturaleza le hicieron traicionar el programa que se impusieron los dos directores cuando la fundaron. Más de una vez debimos advertirlo: “Si el tono de sus páginas sorprende e inquieta, opóngase razón a razón, sentimiento a sentimiento, ideal a ideal, a ese tono otro tono. Eso es vida: la unanimidad y acuerdo rebañegos son la muerte”. Por eso fue también tribuna polémica.

Nunca nadamos en la abundancia. Tuvimos días de respiro y días de angustia, agravados por la escasez de papel y otras escaseces que trajo la primera guerra mundial. El año del centenario de la revolución de Mayo suspendimos la publicación; a los pocos meses, el tesón de Bianchi, el imperioso, desesperado anhelo que lo subyugaba de tener “su” revista, volvió a ponerla, a principios de 1911, en los escaparates de las librerías. En 1912, ante una crisis semejante, resolvimos convertirla en sociedad cooperativa, contando con el patrocinio ilustre del poeta Rafael Obligado, el cual accedió a presidirla. Con tal transformación administrativa y la reducción del formato, nació ese año con el número 43 la *Nosotros* más recordada y difundida, elegantemente impresa en excelente papel por la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, hasta el 1918, y desde entonces hasta el último número, por la bien equipada imprenta de Antonio Mercatalli y sus hijos, Mario y Francisco. A fines de 1934, ya disuelta desde hacía tiempo la cooperativa, nos vimos forzados a decir “basta”. Ochenta y un tomos nutridos formaban la colección que por esos mismos

días había merecido un preciso catálogo analítico, hecho por las profesoras Madaline W. Nichols y Lucía Burk Kinnaird, subsidiado por la Universidad de Stanford y el Dominican College y publicado en distintas revistas especializadas de los Estados Unidos, catálogo que es hoy una rareza bibliográfica. Fui yo el que escribí en la Navidad de 1934 la larga carta de la suicida a los colaboradores y amigos, con que encabezamos el número 300. En ella recordaba que una existencia tan dilatada, de veintiocho años, a partir del primer número (en ese momento no sospechaba que se prolongaría ocho años más), no había sido alcanzada por ninguna publicación de la índole de *Nosotros*. "Muchas semejantes—escribí—hemos visto nacer, con fraternal simpatía, y con tristeza perecer, mientras en esta casa nos manteníamos firmes en medio de innumerables dificultades de todo orden. Veintiocho años son un largo espacio de tiempo para cualquier empresa humana; lo son para los regímenes políticos, para los ciclos literarios, para las evoluciones morales y sociales. En veintiocho años cabe toda la historia que va desde la toma de la Bastilla hasta la caída de Napoleón; en menos tiempo se hizo la contrastada unidad de Italia y de Alemania; no mucho más ha durado el largo imperio del último Hohenzollern; el mismo lapso corrió entre Caseros y la capitalización de Buenos Aires, entre la ascensión de Mitre a la presidencia y la revolución del Noventa. No es pueril hacerlo presente: son unos pocos ejemplos que ofrecemos a la reflexión del culto lector, a modo de unidades de medida, para que nos absuelva si ahora escribimos aquí: Queda cerrado el ciclo de *Nosotros*. Debemos insistir sobre esto, cuando hay quienes nos reprochan afectuosamente: ¡Morir! ¡Darse por vencidos! No es posible. ¿Acaso no pueden o no saben proseguir? Tal vez en otras manos más capaces... Sí, quizá en otras manos, lo reconocemos, las cosas andarían de diferente modo; pero primero concédasenos la premisa del razonamiento: *Nosotros* vivió veintiocho años, y el caso es único en el país. Quince meses vivió *La Abeja Argentina*, el periódico mensual que publicaba la Sociedad Literaria en tiempos de Rivadavia; ocho años la *Revista de Buenos Aires*, de Vicente Quesada y Navarro Viola; seis la *Revista del Río de la Plata*, de Lamas, López y Gutiérrez; cuatro la *Nueva Revista de Bue-*

nos Aires, de los Quesada, Vicente y Héctor; seis, entre sus dos épocas, la *Revista Argentina*, de Estrada y Goyena; nueve, la *Revista Nacional*, de Carranza y Vega Belgrano; dos, *La Biblioteca*, de Groussac; veintitrés, la de *Derecho, Historia y Letras*, de Zeballos; del mismo modo han durado pocos años, tres, dos, uno, raramente más, todas las revistas literarias de intención seria, grandes o pequeñas, que se han publicado después de aquéllas, antes de la aparición de *Nosotros* o contemporáneamente: la *Revista de América*, de Darío y Jaimes Freyre; el *Mercurio de América*, de Díaz Romero; *Ideas*, de Gálvez y Olivera; *El Sol e Ideas y Figuras*, de Ghiraldo; *Renacimiento*, de Florencio César González y Más y Pi; *Atlántida*, de David Peña; *Ideas*, del Ateneo de Estudiantes Universitarios; *Hebe*, de Morales y Novillo Quiroga; *Pallas*, de Chiápori; *Helios*, de Conde Montero; *Atenea*, de Arrieta; *Nuestra América*, de Stefanini; *Revista Nacional*, de Jurado e Irazusta; *Biblios*, de Rafael Barrios; *Azul*, de Bartolomé Ronco; *Valoraciones*, de Alejandro Korn y su grupo; *Sagitario*, de Amaya, Julio V. González y Sánchez Viamonte; *Síntesis*, de Martín Noel; y, por cierto, las de los nuevos y novísimos, *Inicial*, *Proa*, *Prisma*, *Martín Fierro*, *Letras*, *Megófono*. Lo mismo puede decirse de los demás países de América. Las mencionadas y otras iguales que lamentamos no recordar en este momento [téngase presente que esto fue escrito hace veintitrés años y que, además, incluye alguna sensible omisión] han sido nobles esfuerzos, de los cuales quedará memoria en la historia de nuestra cultura. Reclamamos entre ellos un lugar —y no el último— para *Nosotros*".

Preguntábamos más adelante: "¿Quién ha dicho que las instituciones sean eternas? ¿Y por qué habría de serlo una revista literaria? Pero la cuestión es más honda: ¿no estará en tela de juicio, no ya la existencia de una determinada revista, sino la de todo un género de publicaciones, las cuales tuvieron auge, y algunas vida gloriosa, en el siglo XIX y a principios del presente, y hoy van siendo desalojadas, si no tienen un peculiar carácter de especialización, por otros medios informativos? El fenómeno se produce en mayor o menor grado también en Europa, pues el hecho de que sean centenarias algunas revistas de allá, tal la gloriosa *Revue des Deux Mondes*,

aparte de producirse en un país de superior densidad cultural, como es Francia, guardadora celosa de sus tradiciones, se explica con suma sencillez, porque aquella revista nació precisa y oportunamente y floreció largos decenios en la época que habría de presenciar el magnífico desarrollo de las publicaciones de su mismo género. En Europa recientemente —decíamos— han desaparecido algunas ilustres. Otras, aun viviendo todavía, se ve que ya han hecho su tiempo. *Nosotros* lo reconoce así para su caso. Este tipo de publicación amplia, ecléctica, acogedora, en cuyas páginas alternan por colaboración espontánea la prosa con el verso, colección de ensayos y artículos de diferente extensión sobre las más variadas cuestiones concernientes a la cultura general, presentada en formato de libro y, por consiguiente, cara y de circulación limitada, ya no es solicitada como lo fue un tiempo. *Nosotros* supo responder dignamente a ese llamado de la opinión culta argentina, creando en torno suyo un rico y fecundo movimiento intelectual y dando nombre, por el consenso de muchos críticos ilustrados, a una generación y a una época de nuestra cultura, cuyo valor y cuyos frutos, mejor que los contemporáneos, juzgará el porvenir. Son trescientos números, son ochenta y un tomos, son decenas de miles de páginas que han circulado en casi medio millón de ejemplares. Páginas de distinto valor, expresión de la cultura argentina en sus manifestaciones nobles y destacadas; por tanto, desiguales como ella y con sus naturales imperfecciones. En ellas se leen las inquietudes, las esperanzas, los anhelos de este cuarto de siglo [decíamos entonces, cuando la segunda inmensa conflagración mundial sólo comenzaba a vislumbrarse] bárbaramente sacudido, removido y quebrado por la guerra y la revolución; es de creer que esas palabras, que hoy a algunos pueden parecer muertas, despertarán ecos de simpatía en la inteligencia y en el corazón de los lectores e investigadores de mañana”.

Como entonces me atreví a hablar, según se ha oído, de una generación de *Nosotros*, y en otro pasaje de esta crónica he hablado de, por lo menos, dos generaciones, me detendré brevemente sobre el particular, ya tratado por otros. ¿Hubo tal generación literaria? A mi vanidad personal le convendría

contestar que sí; mi juicio objetivo propone otra respuesta. Cuanto he dicho prueba que no hubo una generación de *Nosotros*, por la razón sencillísima que en nuestra redacción y en nuestras páginas convergieron desde el primer momento hombres de edades, tendencias y gustos muy diferentes; que hubo, sí, un clima de *Nosotros*, un benéfico clima de labor hecha en común, camaradería, tolerancia, buena fe, recíproca consideración, aborrecimiento de la retórica y la agresividad gratuita, y esto es muy importante, de total desinterés material, empezando por los directores.

En 1932, el número extraordinario con que celebró la revista sus bodas de plata, propuso la cuestión a escritores de diferentes edades. Fue una encuesta instructiva, una contribución no desdeñable a la historia de la cultura argentina de este siglo, en la cual *Nosotros* está presente en la mayoría de las respuestas; sin embargo, en lo esencial vino a probar la conclusión que yo he ofrecido: el encuentro y la conciliación en sus páginas, desde los comienzos, de hombres de edad y procedencia intelectual y literaria distintas.

He visto morir otras muchas revistas, grandes y chicas, desde aquella fecha. No sabría hacer el catálogo de todas. Básteme recordar a *Ínsula*, interesante publicación trimestral que fundó y dirigió la escritora Renata Donghi de Halperín, y a *Realidad*, expresión de un calificado grupo de escritores y profesores, cuya cabeza dirigente era Francisco Romero, y, que, sin embargo, sólo vivió de enero de 1947 a diciembre de 1949, si bien financiada por una culta escritora. Sospecho los sacrificios que exige a Victoria Ocampo la edición de *Sur*, la notable revista, distinta y distante de *Nosotros*, cuyo primer número saludamos en enero de 1931; y los que le reclama, sin duda, al novelista Juan Goyanarte, el sostenimiento de *Ficción*, la revista—libro bimestral—de reciente aparición (advuértase la definición significativa). Estas son evidencias, entre tantas otras, que confirman aquel diagnóstico y pronóstico mío antiguo. Sin embargo, venciendo el descorazonamiento, aún no nos dimos por vencidos. Nos despedíamos en aquella carta confiando en que tal vez no sería para siempre; pensábamos que la revista podría renacer posiblemente renovada y

transformada, pero siempre al servicio de la inteligencia, no al de la distraída frivolidad. Y fue así. Llegó la tercera etapa. El año 1935, Bianchi no se estuvo quieto y resignado, por más que yo, mefistofélico, le silbaba mi escepticismo. Después de no aceptar varias proposiciones que se nos hicieron de financiar la revista, entre ellas la del entonces Intendente Municipal, doctor Mariano de Vedia y Mitre, a quien todavía estoy agradecido por su generoso ofrecimiento, encontramos, con la intervención del nunca olvidado crítico, colaborador y amigo Juan Torrendell, un modo decoroso de volverla a editar con la ayuda absolutamente personal y desinteresada de don Rafael Vehils. Conste que *Nosotros* nunca aceptó atarse a gobiernos y empresas, servir intereses oficiales o particulares. Libre nació, libre murió. Unos pocos años recibió muy limitados subsidios concedidos por el Congreso de la Nación, los que, por su origen popular, no trabaron en ninguna ocasión nuestra libertad de pensar ni pesaron sobre ésta. Así, en marzo de 1936, iniciamos la tercera etapa, aquélla que llamamos con propiedad segunda época, pues no había habido discontinuidad temporal entre las dos etapas anteriores. De 1907 a 1912 fue el fervor juvenil, la búsqueda y el descubrimiento. Eran los años en que Bianchi iba con su libreta por calles y cafés a la caza de suscriptores, contra mi reconvención, la cual sonaba poco menos así: "*Nosotros* es una revista, una institución seria y ya considerada; tú y yo, los directores, somos humildes tertulianos de corrillo bohemio. No debes asociar en la mente de nadie, anotando suscriptores, dos imágenes dispares. Al hacerlo, disminuyes la idea que debe tenerse de la revista. Bianchi, Giusti son una cosa. *Nosotros* es otra". Pero él no me escuchaba y quizá tuviera razón. Nuestros abnegados administradores, el primero en el tiempo, Alfredo Costa Rubert, el segundo, Francisco Olbasis, lo confirmaban en ella. La segunda etapa fue de afirmación, de vida plena. La tercera, la llamada segunda época (veintitrés tomos, 93 números) no me atrevo a decir que superó a la anterior, pero ciertamente no le fue inferior. Fue lo mismo y otra cosa. Remozamos la cubierta y la elegante tipografía, agilizamos el contenido, recuperamos a los amigos de la víspera, volvieron

muchos desertores y en ningún instante pudo decirse que olimos al moho de las cosas viejas. Muy al contrario. Cuando en el número-aniversario del año 27 historié los veinte transcurridos, burlándome un poco de nuestros bullangueros contradictores de la entonces llamada "nueva generación" (¡y qué pronto envejecen las nuevas generaciones!) les dije: "Pero, amigos, ¿contra qué y contra quiénes pelean ustedes? Al oír sus gritos el transeúnte creerá que o franquean ustedes esa muralla de *Nosotros*, que cierra el paso, hosca e inaccesible, a las gallardas huestes novecentistas y la arrasan y siembran sobre sus ruinas la sal de la maldición, o todo un mundo nuevo irá a estrellarse contra ella, abatido y deshecho. Creerá que dentro de esa Bastilla se encierra un pasado tal de oprobio y vergüenza, se maquinan asechanzas tales contra el novísimo descubrimiento de la metáfora, que el duelo no puede ser sino a muerte. Lástima que la realidad sea menos dramática, y no se preste a tan bonitos efectos de contraste. Lo único que se nos puede achacar, a mucho orgullo nuestro, es que no nos hayamos vestido a la última moda. Ahora se lleva mucho la inicial minúscula, los versitos asmáticos sin puntuación y el dibujito faraónico: habernos nombrado *nosotros* y no *Nosotros* y ya tendríamos bastantes pecados redimidos".

Debo confesarlo, y lo hago sin rubor: *nosotros* con minúscula se titularon en cambiantes vivos colores los números de la segunda época y fui yo el trascendental innovador.

Ahorro detalles sobre el desarrollo de esta última etapa, todavía vive en la memoria de muchos. El 16 de mayo de 1939, Bianchi era herido por una hemiplejía. Desde entonces el peso de la revista cargó sobre mis hombros y el de nuestro leal secretario y amigo Oscar Bietti, fino crítico. Después de una nueva recaída, de la cual pareció restablcerse a medias, lo mismo que de la primera, mi grande amigo y compañero falleció el 23 de noviembre de 1942. Su muerte fue, lo digo sin exagerar, un duelo de las letras argentinas. Sus exequias y el número especial en que lo conmemoramos son el testimonio de que no he dicho una frase vulgar. En octubre de 1943, el gobierno *de facto* del general Ramírez me destituía de mis cátedras por el horrendo delito de haber pedido, junto con un

centenar de otros firmantes, entre ellos eminentes profesores, "democracia efectiva y solidaridad americana". Entonces vi claramente los días inciertos que se nos venían encima, y descorazonado, contando con el asentimiento de Bietti, cerré la revista y liquidé sus efectos, con ayuda de nuestro fiel administrador Daniel Rodolico. No creo haber tomado una decisión equivocada. Habríamos desaparecido de cualquier otro modo, quizá más peligroso, no digo menos honroso. Hice más: cerré definitivamente *Nosotros* sin una sola palabra de explicación. ¿Para qué?

Una razón práctica, ajena al desaliento moral y a las consideraciones políticas, concurrió a inducirme a cerrar las puertas de *Nosotros*. No he empleado una imagen común. He dicho las puertas. Porque una revista literaria es o debe ser algo más que varios pliegos encerrados entre dos tapas. Por escogido que sea el material literario, en él no se agota la revista. A ésta deben llegarle en forma viva las ideas y sentimientos de un grupo, de un círculo, de una promoción, de una generación; los directores deben estar en contacto personal con los colaboradores, recibir de ellos sugerencias, aconsejarse con ellos, poner en relación a unos con otros, acicatearlos por medio de la emulación. La redacción ha de ser una tertulia. Eso fue *Nosotros* en sus mejores tiempos por la acción de Bianchi, infatigable descubridor de talentos y estimulador de vocaciones. Enfermo él, muerto él, yo no podía imitarlo. No soy un misántropo, los que me conocen lo saben, ni soy hosco, ni desabrido, pero carezco de las posibilidades materiales y de las aptitudes psicológicas que necesitaría para ser centro permanente de una tertulia literaria renovada continuamente a través de los años. Bianchi hizo más. Desde los días del almorzáculo del restaurante Ferrari, evocado por mí en unas memorias nostálgicas, la acción de *Nosotros* se prolongó en comidas alegres y en banquetes serios pero no aburridos, de mantel largo, de los cuales muchos tuvieron justificada resonancia. Agasajábamos a los escritores extranjeros —¿quién los recuerda a todos?— Blasco Ibáñez, Valle Inclán, Gómez Carrillo, Ortega y Gasset, Amado Nervo, Urbina, Eugenio D'Ors, Armando Donoso, Sanín Cano, González Martínez, Benavente, Vasconcelos,

Alfonso Reyes, Enrique Díez Canedo, y a los argentinos en cuanto publicaban un libro, obtenían un premio, emprendían un viaje o regresaban de él: básteme recordar los magnos banquetes ofrecidos a Rojas y a Groussac. También celebrábamos los aniversarios de la revista. En los que señalaron fechas memorables, los diez, los veinte, los veinticinco años de vida, la casa era echada por la ventana. Además, ordinariamente largos años nos reuníamos en divertidas cenas de camaradería, como fueran las mensuales del restaurante Génova, animados por el ingenio travieso de Ingenieros, cenas que también piden un ameno cronista. Todo ello era vida que bullía en torno de *Nosotros* y que yo, muerto Bianchi, sólo podía comunicarle a la revista, muy apagada. Súmense los diversos factores expuestos y compréndase cómo *Nosotros* murió en su hora.

Quedan los ciento cuatro tomos, ofreciéndoles a los lectores de hoy y a los de mañana una rica y variada crónica de la evolución del pensamiento argentino en relación con el universal a lo largo de treinta y siete años.

No sé cuál impresión producirá su lectura en los amigos de curiosear el pasado en páginas que todavía no han amarillecido. Sé que en todas las bibliografías literarias especiales *Nosotros* figura con contribuciones útiles; que los números extraordinarios dedicados a Florencio Sánchez, a Darío, a Rodó, a Carlos Octavio Bunge, a Guido Spano, a Nervo, a Obligado, a Ángel de Estrada y Joaquín González, a Ingenieros, a Payró, a Groussac, a Lugones, a Bianchi, son repertorios de no escaso valor biográfico y crítico a juicio de los entendidos; que bibliófilos y libreros andan a la caza de las casi inhallables colecciones, solicitadas por los mejores centros extranjeros de estudios, sobre todo de los Estados Unidos; sin embargo, esto no es lo que más interesa a mi corazón, porque puede no ser otra cosa que afanes de bibliófilo, curiosidad erudita, historia disecada y ciencia de catálogo. Me interesa, en cambio, saber si algún lector joven, hojeando esas decenas de miles de páginas, siente en algún instante desaprisionarse de ellas un hálito siquiera de la vida que recogieron en su hora. Vida hecha de vigiliass meditativas, trabajosas pesquisas, nobles inspiraciones poéticas, amores, odios, admiraciones, devociones, negaciones, acaso flaquezas y aun miserias, toda la vida que se

agitó en torno de los dos directores, estrechándolos, acometiéndolos, halagándolos, solicitándolos, entusiasmándolos, comprometiéndolos y robando muchas horas a su descanso y a su propia labor de escritores, sacrificada a la publicidad de la ajena.

ROBERTO F. GIUSTI,
Universidad de Buenos Aires,
Argentina

Vicente Riva Palacio, cuentista

VICENTE Riva Palacio, el genial diplomático, militar y hombre de letras, tal vez nunca pensó que no poca de su fama literaria se debería a un pequeño volumen de cuentos que acababa de ver la luz pública en Madrid cuando le sorprendió la muerte. Algunos de los *Cuentos del General* (1896), ya clásicos en la literatura mexicana, habían sido publicados en España—en una de las revistas más importantes de la época—con el objeto de demostrar a los literatos españoles que el representante de México en la Corte sabía manejar la prosa castellana como el mejor. La feliz idea de publicar estos donosos cuentos—y no otra indigesta novela histórica de la época colonial—le valió al General el que su nombre perdure en los anales de la literatura mexicana como el de uno de los mejores cuentistas del siglo XIX. Antes de Riva Palacio solamente Roa Bárcena había publicado, en México, cuentos dignos del nombre. Estos dos escritores pueden ser considerados como los verdaderos creadores del cuento mexicano moderno.

Según parece, cuando Riva Palacio pasó a España en 1886 como Embajador de México, ya llevaba en la maleta—como las había llevado tres siglos antes su compatriota don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza—algunas de las obras que le habían de dar fama en la Corte. ¿Cuándo empezó Riva Palacio—cabe preguntar—a escribir cuentos? Lo excelente de su colección nos hace pensar que ya había ensayado el género. Como hemos sugerido, parece que varios de los *Cuentos del General* fueron escritos antes de 1886, año en que el autor llegó a Madrid. Uno de ellos, "El buen ejemplo", ya había apa-

recido—como hizo notar Manuel Toussaint¹—en *Los Ceros*, obra de Riva Palacio que vio la luz pública en México en 1882. Allí, sin embargo, el cuento es apenas un bosquejo de lo que había de ser en su forma definitiva. La popularidad de la anécdota queda bien demostrada por su frecuente reproducción en los periódicos de la época. Tenemos noticias de que apareció en *El Siglo XIX* el primero de noviembre de 1892 y el 12 de febrero de 1896; y sin duda apareció en otros periódicos. La predilección que el General sentía por los “cuentos de pericos”, tan populares en México, lo demuestra el haber incorporado en su artículo-retrato de don Justo Sierra —también en *Los Ceros*— la chispeante anécdota, “Perdone usted, caballero...”

Mas no es el anterior el primer cuento de Riva Palacio. No hay duda que ya para 1882 había publicado algunos otros. En 1867, por ejemplo, aparece en las páginas de *La Orquesta*, redactada en aquel entonces por Riva Palacio, un “Cuento” que, aunque sin nombre de autor, estamos seguros es obra del General. Como es bien sabido, en el siglo XIX en México los redactores de periódicos eran responsables de todos los artículos sin firma; además, aquello de decir que el alcalde—cuya ignorancia se satiriza en la anécdota—se dirigió a la botica “con un aire imperioso y magistral como redactor de periódico subvencionado por Lerdo” no deja lugar a dudas sobre la paternidad del cuento. Al año siguiente se publica en la misma revista la primera parte de otro cuento “Un viaje al Purgatorio”, que quedó sin terminar y en el cual también hallamos las inconfundibles peculiaridades del estilo de Riva Palacio; aquella característica introducción: “De saber tienes, ¡oh cristiano lector! que esto que te voy a referir es cuento, porque me lo contaron (como verás más adelante), pero tiene todos los visos de verdad, que era persona verídica el narrador...”, y aquello de “le interpele con toda la energía de que soy capaz, como diría D. Ezequiel Montes”, son giros de estilo que se repiten con insistencia en las obras del autor. Estos bocetos de cuentos nos parecen ser los primeros ensayos en el género, ensayos

¹ En la “Introducción” a su ed. de los *Cuentos del General* (México, 1929), pág. XV.

que ya denotan lo que más tarde han de ser los cuentos del General; ambos relatan chispeantes anécdotas, dan principio con la característica introducción y están salpicados de agudas observaciones.

El año de 1868 es de gran actividad literaria para Riva Palacio. Además de sus tareas como redactor de *La Orquesta*, tiene tiempo para sus actividades políticas y para publicar nada menos que tres novelas: *Calvario y Tabor*, *Monja y casada...*, y *Martín Garatuza*. La primera, que trata de la guerra contra el Imperio, abre con un verdadero cuento, titulado "El delito de un veterano". El título del capítulo se debe a que en él se cuenta el delito cometido por un veterano, delito que consiste en jugar una burla a un tal Juan de Jarras. Este Juan de Jarras es el primer personaje novelístico que crea Riva Palacio. El apego de Riva Palacio hacia el nombre Juan de Jarras lo indica el haberlo usado como seudónimo cuando fue redactor de *La Orquesta* en 1868.

El éxito obtenido por las tres primeras novelas induce a Riva Palacio a seguir cultivando el género. Por lo tanto, en 1869 publica dos más, *Los piratas del Golfo* y *Las dos emparedadas*; al año siguiente aparece *La vuelta de los muertos* y en 1872 las *Memorias de un impostor*. Este interés en la novela le aleja, desgraciadamente, del cuento. No hay que olvidar, sin embargo, que en 1874 apareció en el folletín de *La Orquesta* su obra *Los cuentos de un loco*, no mencionada en las bibliografías y que según parece más que una colección de cuentos es otra novela. Observemos que Riva Palacio tal vez se inspiró, para el título, en la obra del mismo nombre del poeta español Zorrilla, parte de la cual —en verso— fue leída por su autor en México en 1855.

Los años que van de 1874 a 1878 son de gran actividad política para Riva Palacio y, por lo tanto, su producción literaria disminuye. En 1874 comienza a publicar el periódico de oposición *El Ahuizote*, cuyas columnas contribuyeron a la caída de Lerdo. Ya adherido a la revuelta de Tuxtepec, Riva Palacio abandona la capital. Al establecerse el nuevo gobierno en 1876, Díaz le nombra Ministro de Fomento, puesto al cual dedica todas sus energías. No es hasta 1882 cuando aparece su obra *Los Ceros*, galería de contemporáneos, colección de in-

teresantísimos y amenos retratos de los hombres prominentes de la época. Allí bosquejó, como ya hemos visto, el cuento "El buen ejemplo".

En 1886 Díaz nombra a Riva Palacio ministro de México en España, puesto que ocupa en seguida. No es hasta enero de 1893, sin embargo, cuando empiezan a aparecer en las páginas de la *Ilustración Española y Americana*² los "Cuentos del General". De los cinco que allí se publicaron, tres—"La horma de su zapato", "La leyenda de un santo", "En una casa de empeños"—fueron recogidos en volumen; los otros dos, por razones que no nos explicamos, no aparecen entre los *Cuentos del General* (Madrid, 1896), ni fueron añadidos por Toussaint en su edición de 1929. Ambos cuentos, titulados "Los azotes" y "Un buen negocio", son de ambiente mexicano y pertenecen al grupo de cuentos históricos, al estilo de "Las mulas de su Excelencia", "El voto del soldado", "Las honras de Carlos V" y "Ciento por uno". El primero, "Los azotes", trata de un episodio que se remonta a la época de la conquista. El personaje central es el mismo Cortés.³ El segundo trata de la promesa que don Rosendo de Figueroa—mexicano por nacimiento, hombre capaz de hacer un buen negocio con el primero que encontrara—hace a la Virgen de Guadalupe por haberle salvado de un naufragio, y el método que utiliza para evadir el cumplimiento de dicha promesa. Tanto "Los azotes" como "Un buen negocio" son dignos de figurar entre los mejores de los *Cuentos del General* y no sabemos por qué no fueron recogidos por el autor, a no ser que, como participó don Luis González Obregón a Manuel Toussaint, la edición quedó incompleta debido a que la enfermedad, que le había de causar la muerte, le impidió todo trabajo: "El General iba vigilando la impresión; daba él mismo las instrucciones para los dibujos y sólo cuando su enfermedad le impidió todo trabajo, suspendió la impresión y el volumen fue lanzado incompleto. Por eso no aparece la palabra FIN en la página postrimera".⁴

² Vol. XXXVII, núms. 2, 5, 7, 11 y 16 (enero 15; feb. 8, 22; Marzo 22, 30, 1893).

³ Tema sacado de una pintura de la época. V. *Anales del Inst. de Int. Estét.*, 24, 1956. Tamb. Sedano, *Noticias de México*, II, 159-161.

⁴ *Op. cit.*, en n. 1, p. XV.

Estos dos cuentos, según parece, pertenecen a la misma época a la cual pertenecen los ya mencionados cuentos históricos, esto es, a la época durante la cual el General estaba interesado en la historia colonial de México. "Naturalmente —dice Toussaint— no faltan los cuentos coloniales, bien porque el general los hubiese escrito en su tiempo de novelista historiador o porque, más fácil, no pudiese olvidar de pronto aquella época".⁵ La verdad es, fuerza es decirlo, que no tenemos datos suficientes para fijar la fecha de estos cuentos. Uno de ellos, "Ciento por uno", había sido publicado en *El Siglo XIX* el 15 de septiembre de 1887; si los otros aparecieron en México antes que se publicaran en España, no tenemos noticia.

Es curioso hacer notar que precisamente la mitad de los veintiséis *Cuentos del General* tienen como escenario Madrid o alguna región de España. Este hecho no es prueba evidente, por supuesto, que estos trece cuentos hayan sido escritos en España. Al mismo tiempo, ciertos rasgos de estilo, en algunos de ellos, nos hace pensar que si no fueron escritos en España cuando menos fueron retocados antes de darlos a las prensas. "Hay veces que Madrid —observa Toussaint— se le impone de tal modo, con esa fuerza irresistible de su hospitalidad y de su gracia, que pasa de lo castizo al madrileñismo (una chica de betún; eso es un camelo)".⁶

No es el estilo, por supuesto, prueba evidente y absoluta que determine la época a que pertenecen estos cuentos; ni tampoco lo son los temas ni el contenido. No debemos olvidar que el autor había estado en España por los años de 1870 a 1871. Además, estos cuentos que acusan la influencia madrileña podían haber sido escritos —repetimos— en México y retocados en España. Como ejemplo citemos el cuento "El divorcio", sobre el cual Toussaint dice: "Aquel cuento entero, "El divorcio", tan gracioso y fino ... todo parece inspirado, parece sentido en aquella población de incomparable hospitalidad: Madrid". El cuento, aunque haya sido escrito en Madrid, desarrolla una anécdota que Riva Palacio conocía antes de pasar a España, anécdota que había aparecido en forma de fábula en las páginas de *La Orquesta* en 1866. Hela aquí:

⁵ *Ibid.*, p. XVI.

⁶ *Ibid.*, p. XV.

Publicóse un día un duro bando
por su majestad leonesa,
que llamaba a toda prisa
a los brutos a su mando.
El hocico le apestaba
a su sacra majestad,
y quería ver la verdad
y si moría y si sanaba.
Llegó un perro y le dijo al punto:
Mi rey, yo claro me explico,
mucho le huele el hocico,
casi apesta a difunto.
Muere al momento, insolente,
dijo el león, porque atrevido
mi real hocico has tenido
por fétido e indecente.
Llegó el lobo, y cortesano
dijo: Sacra majestad,
nada apesta en realidad
el tu hocico soberano.
¿Nada me apesta, traidor,
cuando muriéndome siento?
Para servir de escarmiento,
muere por adulator.
Llegó la zorra, y taimada,
dijo: monarca bizarro,
yo tengo mucho catarro,
y así no puedo oler nada.
Tú si que lo entiendes, Vélez,
pues con los federalistas,
centrales y monarquistas,
tienes catarro y no hueles.⁷

Que la anécdota no es original, nos lo hace saber el mismo Riva Palacio; en la introducción del cuento dice: "Querido lector: Quizá lo que voy a referirte lo habrás escuchado o leído alguna vez; pero eso me tiene muy sin cuidado, porque recuerdo una de las máximas famosas del Barón de Andilla, que dice:

Si alguien te cuenta algo, es grosería
decirle: por supuesto, lo sabía.

⁷ *La Orquesta, México*, 1a. época, II, núm. 10 (feb. 3, 1866).

Mas si la anécdota no es original, no hay duda que el donoso modo de contarla es originalísimo. El General mejora la fábula añadiendo el personaje de la leona y creando el conflicto matrimonial. Cambia, además, al perro en pollino y al lobo en caballo y añade al mono. La pintura de estos tres animales es insuperable. La comparación del cuento de Riva Palacio y la fábula que hemos citado nos permite apreciar los méritos del General como cuentista.

Entre los *Cuentos del General* encontramos, además, algunos que acusan la influencia de los escritores franceses. No era Riva Palacio, por supuesto, un gran admirador de la literatura francesa. Había combatido a los franceses en México y visto con sus propios ojos las crueldades cometidas por los soldados de Napoleón III. Su novela *Calvario y Tabor* es una fiel pintura de los sufrimientos y penalidades por los cuales atravesó el pueblo mexicano durante estos años de intervención. Mas Riva Palacio, en cuyo espíritu reinaba en forma preponderante la idea de la conciliación, había olvidado el pasado y, al viajar por Europa en 1870, no dejó de visitar la capital francesa. Los periódicos mexicanos hasta le acusaban de haber tomado parte en la defensa de París. Dicha acción le parecía al redactor de *La Orquesta* "cosa realmente increíble, si se recuerdan los antecedentes de un mexicano tan digno que tantos servicios prestó a su patria durante la intervención francesa".⁸ La influencia francesa, si acaso la hay en algunos de sus cuentos, como por ejemplo en "La gata coja", "La expiación", "La bestia humana" (cuyo escenario es París) y "En una casa de empeños", es una influencia casi insignificante, una influencia, dice Toussaint, "tamizada, suavizada por su espíritu de mexicano".

Además de los cuentos ya citados, nos falta hacer mención de un tipo de cuento de ambiente mexicano, pero que no es histórico ni colonial. A este tipo pertenece el titulado "La limosna", anécdota que conmovió al autor profundamente —y aquí Riva Palacio acusa un sentimentalismo que tal vez indique que el cuento pertenece a una época temprana en su desarrollo literario— y que según afirma, siente imperiosa ne-

⁸ *Ibid.*, oct. 19 de 1870.

cesidad de contarla. Dicho cuento, lo mismo que el titulado "El hermano Cirilo", no coleccionado todavía, aparecieron en las páginas de *El Siglo XIX* el 4 de marzo y el 11 de junio de 1896, respectivamente. Es de interés confrontar las fechas de estos dos últimos cuentos con la de la primera edición del libro. Según afirmaba don Luis González Obregón, el libro no fue póstumo. "Si la obra —dice Toussaint— circuló antes de la muerte del General, que como hemos dicho ocurrió el 22 de noviembre del año mencionado [1896], y así debe creerse, pues lo asegura don Luis González Obregón... sin género de duda puede sostenerse que [la obra] no fue póstuma".⁹ Como el cuento "La limosna" se halla en la edición de 1896, puede ser que los editores de *El Siglo XIX* lo hayan copiado de allí. En este caso, tendríamos que fijar la fecha de publicación de *Los Cuentos del General* como anterior a marzo de 1896, fecha que nos parece bastante temprana. Existe la posibilidad, también, de que ambos cuentos hayan sido copiados de otros periódicos de la época, o de que el autor mismo los haya enviado desde Madrid.

Los anteriores apuntes nos dan una idea de la naturaleza de *Los Cuentos del General*. Es evidente que el autor reunió narraciones escritas en varias épocas. Por lo tanto, los temas presentan gran diversidad. Lo único que da unidad al volumen es la personalidad del autor: en todos ellos campea el humorismo y la ironía característicos de Riva Palacio. Ni aun en los cinco cuentos que por primera vez aparecen con el título "Cuentos del General" hay unidad; allí se incluyeron tanto cuentos históricos ("Los azotes", "La leyenda de un santo") como cuentos de ambiente madrileño ("La horma de su zapato").

Hay que advertir, sin embargo, que la diversidad de temas no resta mérito a la obra. Al contrario, esta misma variedad prohíbe que la lectura sea monótona y aumenta, al mismo tiempo, el círculo de posibles lectores; en la colección hay cuentos para todos los gustos. Ciertamente el lector, interesado en la época colonial, gozará leyendo "Las mulas de su Excelencia", narración al estilo de don Ricardo Palma. Estos cuentos

⁹ *Op. cit.*, en n. 1, pág. XV.

coloniales de Riva Palacio son superiores a sus novelas del mismo género. Ello se debe, tal vez, a que el autor da preferencia a la leyenda y olvida —lo que no puede o no trata de hacer en sus novelas— la realidad. Además, en los cuentos no cae en el error de querer imitar el lenguaje de los siglos XVI y XVII, característica de estilo que resta mérito a sus novelas históricas.

A pesar de la importancia del cuento colonial —precursor de las tradiciones nacionales de González Obregón— no nos parece que sea el mejor de Riva Palacio. Los cuentos en que se supera son, en nuestra opinión, aquellos en los cuales relata una fábula o una anécdota cualquiera, no sacada de los antiguos cronicones, sino más bien oída a algún amigo o leída en algún diario o revista. Entre este tipo de cuento destacan los titulados "Un Stradivarius", "El buen ejemplo", "El divorcio" y "La horma de su zapato". Todos ellos —y otros de este tipo— giran en torno a una anécdota insignificante pero (característica del estilo de los mejores *Cuentos del General*), muy bien redondeada y contada en estilo lleno de gracia. Riva Palacio sabía sacarle el jugo a la anécdota más trivial; dichas anécdotas raras veces son originales. Ya hemos visto el caso de "El divorcio". El tema de "Un Stradivarius" ya lo había tratado Roa Bárcena en su excelente cuento "El cuadro de Murillo". Mas no son los temas lo que da valor a los cuentos del General; el mérito estriba en el estilo, ese estilo tan lleno de gracia y donaire. Sin duda Riva Palacio, el cuentista, es superior a Riva Palacio el novelista. Mientras que en sus novelas es descuidado en el estilo y difuso en los temas, en los cuentos se ciñe a la narración y la desarrolla en estilo cuidado y sobrio. Por estas razones, sus cuentos se seguirán leyendo, mientras que sus novelas siguen recogiendo polvo en los anaqueles de las bibliotecas.

Los *Cuentos del General*, repetimos con Manuel Toussaint, es libro de fácil lectura, de limpio criterio, realizado "con mano apta y pronta", libro que deja en el ánimo del lector una agradable sonrisa difundida en un gran bienestar.

LUIS LEAL,
Emory University

Puerta al tiempo en tres voces

POEMA DE LUIS PALÉS MATOS

¿Qué lenguaje te encuentra, con qué idioma
(Ojo inmóvil, voz muda, mano laxa)
Podré yo asirte, columbrar tu imagen...?

PALÉS MATOS, *Puerta al tiempo...*

Luis Palés Matos, poeta puertorriqueño y una de las más altas voces de la poesía hispánica de hoy, es bien conocido en los ámbitos hispanoparlantes por su poesía negroide que él denomina "afroantillana".¹ Críticos de la autoridad de Ángel Balbuena Prat, Federico de Onís, Margot Arce, Tomás Blanco, Andrés Iduarte, Eugenio Florit, etc., se han ocupado en forma elogiosa de este aspecto de su obra desde el momento mismo de su aparición, dándole a conocer fuera de los estrechos límites de Puerto Rico. Gran parte de la producción de nuestro poeta, tanto anterior como posterior a su poesía negroide, y con ella, posiblemente, mucho de lo mejor de su obra, permanece todavía, sin embargo, inédita. Uno de estos poemas, no recogidos aún en libro por su autor, ha visto la luz pública en una obra de carácter didáctico.² Se trata del extra-

¹ Luis Palés Matos, *Tuntún de pasa y grifería. Poemas afroantillanos*, (San Juan, Puerto Rico, Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1937) [Hay una segunda edición, de la misma editorial, de 1950].

² Universidad de Puerto Rico, Facultad de Estudios Generales, *Lecturas en lengua española*, (Antología), (Santurce, Puerto Rico, Imprenta Soltero, 1951), p. 275-278.

ordinario poema *Puerta al tiempo en tres voces*, poema que desde la primera vez que lo leí me causó una profundísima impresión, que no ha menguado con el transcurso del tiempo y las repetidas lecturas que de él he hecho. Al análisis de este poema quiero dedicar las breves páginas de este ensayo.

TÍTULO Y TEMA

El tiempo, lo sabemos —ninguna época ha estado tan angustiosamente consciente de ello como la nuestra— es el gran “omnicida”. Nada, en este mundo de creaturas, escapa a sus efectos. Unas cosas las destruye, las aniquila; otras, las arruina; a todas las cambia, las transforma. Y no es ello menos cierto en lo psíquico que en lo físico. El tiempo, a medida que pasa, se va llevando consigo buena parte de nuestras ilusiones, de nuestras esperanzas, de nuestras convicciones, de nuestros recuerdos. A la labor destructiva del tiempo en nuestra memoria damos el nombre de *olvido*: el tiempo es el más eficaz agente de olvido. Como esas fotografías de las cuales la acción del hiposulfito no eliminó todo trazo de nitrato de plata y luego se van amarilleando según pasa el tiempo, las imágenes e impresiones de nuestra memoria, en un principio nítidas y claras, se van desdibujando, difuminando, hasta terminar por hacerse completamente borrosas e irreconocibles. Un día nos sorprendemos de no poder recordar con precisión los rasgos faciales de una persona con la que convivimos durante años, pero de quien nos separó, hace tiempo, la distancia o la muerte; o el timbre de voz de un ser muy querido pero ido ya para siempre desde hace mucho. El encuentro con personas que hace tiempo no veíamos, nos hace patentes cuántas cosas tenemos completamente olvidadas. A veces, mediante un esfuerzo, tratamos de salvar ese pasado, ese “tiempo perdido”, haciendo un ejercicio de memoria voluntaria, y fijándolo en una obra de arte. Tenemos entonces un “tiempo recuperado”, salvado del olvido, eternizado, por medio de la obra artística. Cada vez que lo logramos, estamos abriendo una puerta al tiempo; puerta que no puede dar a otra parte que al no-tiempo, a lo intemporal, a lo eterno. Al tiempo no le podemos anular

más que con la eternidad; sólo a ella es posible escapar de él; y quien desespere de lograrlo en el orden sobrenatural, todavía tiene la puerta del arte y la belleza, para lograrlo en el natural.

Puerta al tiempo en tres voces es el intento de salvar de los efectos destructores del tiempo, el recuerdo amado de un ser querido. El poeta, angustiosamente consciente de los efectos evanescentes del tiempo, quiere fijar esa imagen, eternizarla, en tres cantos —voces— que son como llamadas, como conjuros, a que la imagen querida recobre su nitidez y firme definición evocada por tres vías distintas: el sueño, la palabra, el pensamiento. Pero todo es inútil: la imagen amada resulta inaprehensible. Ni la fantasía onírica, ni la palabra afectiva, ni el pensamiento evocador pueden asir la imagen (impresión en el recuerdo) de su imagen (impresión actual cuando existía). Y el poeta queda, preso en su angustia, profundamente herido en lo más hondo de su ser: "Yo evaporado, diluido, roto,/Abierta red en el sinfín sin fondo..."

El poema expresa, pues —y ése es su tema central— la angustia del hombre sensible ante la incapacidad de nuestros medios psíquicos para salvar de los efectos del tiempo un recuerdo dolorosamente amado. Pero al mismo tiempo, y como contrapeso, se expresa la confianza en el poder salvador del arte, de la poesía. La fantasía onírica, el lenguaje afectivo y el pensamiento imaginativo habrán sido incapaces de conjurar la imagen amada, pero en el proceso de intentarlo se ha creado un bello poema que es, al fin y al cabo, otro modo de salvarla del olvido.

ESTRUCTURA DEL POEMA

Puerta al tiempo en tres voces está dividido en tres cantos, "tres voces" que abarcan un total de nueve estrofas. Cada canto es como un llamado, como un conjuro, que trata de evocar la imagen del ser amado desaparecido. El primer canto, de cuatro estrofas, que contiene los escasos elementos factuales, anecdóticos, del poema, es la evocación inconsciente, en el sueño, de la amada muerta. El segundo, de dos estrofas, es un intento consciente, pero fallido, de aprehenderla mediante la palabra. Y el tercero, de tres estrofas, también consciente

y fallido, de evocarla mediante el pensamiento imaginativo. En conjunto, constituyen una "acción frustrada" en cuanto a su propósito inmediato de conjurar la presencia de la amada; pero, al mismo tiempo, por la gracia del arte, una forma salvadora del recuerdo que angustiosamente se va desdibujando en la memoria.

CANTO PRIMERO: ANGUSTIA DE LA FANTASÍA ONÍRICA

El primer canto es la "voz" del sueño. En sueños, la memoria inconsciente conjura la presencia de la imagen desaparecida. Y la imagen acude; pero acude alucinantemente transformada por la fantasía inconsciente. La Fili Melé que acude es una mujer-mito, una nueva Dafne o Sirenusa, una mujer-árbol (estrofa 1). Y con ella, las circunstancias de su muerte (estrofa 2) y la angustia del poeta ante la incertidumbre de su destino final (estrofas 3-4).

Se inicia el poema "in media res", sin preparación de clase alguna, con una oración que es fragmento de sí misma y que, por lo mismo, comienza con puntos suspensivos y minúscula. Da la impresión, de ese modo, de que el primer canto es fragmento de un todo mayor, en cuyo resto estarían, quizás, los antecedentes que harían luz sobre lo que tenemos. Y a seguidas de esta primera oración fragmentaria que nos informa del carácter onírico de lo que sigue, aparece la imagen de Fili-Melé como mujer-árbol, dorada y transparente:

I

...del trasfondo de un sueño la escapada
Fili-Melé. La flúida cabellera
Fronda crece, de abejas enjambrada;
El tronco —desnudez cristalizada—
Es desnudez en luz tan desnudada
Que al mirarlo se mira la mirada. (Estr. 1)

La segunda estrofa, al evocar las circunstancias de la muerte de "la escapada", sugiere una muerte por propia determinación mediante el clásico desangramiento:

Frutos hay y la vena despertada
Látele azul y en el azul diluye
Su pálida tintura derramada,
Por donde todo hacia la muerte fluye
En huida tan lueña y sosegada
Que nada en ella en apariencia huye. (Estr. 2)

Y las dos últimas estrofas expresan la angustia de desconocer el destino final de esta mujer misteriosa que no parecía cosa de este mundo de espacio y tiempo. Acudiendo una vez más a reminiscencias mitológicas, el poeta la ve cruzando en barca (¿Caronte?) los mares (¿Estigia? ¿Leteo?) que la conducen al reino de la muerte:

Filí-Melé, Filí-Melé, hacia dónde
Tú, si no hay tiempo para recogerte
Ni espacio donde puedas contenerte?
Filí, la inapreciable ya atrapada,
Melé, numen y esencia de la muerte. (Estr. 3)

Y ahora ¿a qué trasmundo, perseguida,
Serás, si es que eres? ¿Para qué riberas
Huye tu blanca vela distendida
Sobre mares oleados de quimeras? (Estr. 4)

Dos dudas tremendas desgarran al poeta ante el umbral de esta puerta hacia el misterio que abre la muerte de su amada: ¿A qué trasmundo perseguida? Es decir, ¿a qué lugar o estado del más allá—infierno, purgatorio—irá castigada —“perseguida” esta mujer que no esperó su signo y que por propia decisión cruzó la frontera que no nos es dado cruzar sin ser llamados? Esta duda sólo tiene sentido en el supuesto de la supervivencia espiritual más allá de la muerte física, pero ¿y si no hay tal supervivencia? ¿Si no se es más allá de la tumba, pues todo acaba en ella? Esta es la segunda duda, la que asoma en la prótasis de esta oración condicional: “¿si es que eres?”

Hay siempre un alivio en saber, no importa lo doloroso que resulte. En este canto, ese alivio le es vedado al poeta: el destino final de Filí-Melé permanece en una doble desgarradora interrogante.

CANTO SEGUNDO: APREHENSION POR EL LENGUAJE

El segundo canto es la "voz" del lenguaje, de la palabra. ¿La evocación no lograda por la fantasía onírica, debido a la distorsión y deformación propia de sus imágenes, podrá lograrse mediante la palabra? ¿Podrá la palabra aprehender, asir, esta imagen?

El canto está subdividido en dos partes: una primera parte (estrofa 5) expresiva del anheloso intento de aprehender —"asir"— por la palabra la imagen amada que se desea salvar del tiempo; y una segunda parte (estrofa 6) que es la patética confesión de impotencia para conseguirlo, acompañada del más desconsolador desgarramiento.

La primera parte constituye la más dramática e intensa expresión que conozca de la imposibilidad de la palabra para captar y transmitir los más íntimos y profundos estratos de nuestra sensibilidad. Los poetas de todas las épocas y pueblos nos tienen acostumbrados a esa verdad: a pesar de sus tenaces esfuerzos —"lucha de Jacob con el ángel", según la expresión de Alfonso Reyes— a todos queda la penosa desasosegadora sensación de que lo más hondo y valioso de su sentir no encontró cabida en la palabra y se quedó dentro. Con una sencillez inigualada lo ha expresado otro gran poeta puertorriqueño, José Antonio Dávila:

Huyendo de mi sombra y de un recuerdo,
Loco en pensares y en sentires cuerdo,
derramé en la poesía mi agonía.

Mas veo al cabo que el sentir más hondo
no se hizo verso; se quedó en el fondo
¡y siento que me ahoga todavía!

("Ex-Libris")³

El gran misterio de la poesía es expresar lo que no tiene palabras ya hechas para expresarlo, lo inefable. Para ello, las palabras, al contacto con la realidad psíquica que busca manifestarse, han de humedecerse de humores afectivos, que en

³ José Antonio Dávila, *Vendimia. Poemas*, (San Juan, Puerto Rico, Biblioteca del Ateneo Puertorriqueño, 1940), p. 157.

cierto modo las transforman, en forma tal que, siendo las mismas, son al mismo tiempo diferentes. Lo más sutil, y por lo mismo, volátil, de esos humores, no llega, sin embargo, a impregnar la palabra; apenas si la roza. Esa realidad psíquica me parece captada de manera extraordinariamente bella y exacta en los primeros ocho versos de la quinta estrofa:

II

En sombra de sentido de palabras,
Fantasmas de palabras;
En el susto que toma a las palabras
Cuando con leve, súbita pisada
Las roza el halo del fulgor del alma
—Rasgo de ala en el agua,
Ritmo intentado que no logra acorde,
Abortada emoción cohibida de habla—...

Si ello es así, ¿cómo encontrar, en medio de la soledad y el silencio, ya sea el silencio denso, casi palpable, de las noches estrelladas, o el plano y amarillo de las desiertas playas en que sólo el mar toca sobre el tambor de la arena, esa imagen inefable de la muerta amada? ¿Cómo lograr una imagen secundaria —en la palabra poética— de su imagen? Ese anhelo es el que se expresa en los restantes versos de la estrofa:

En el silencio tan cercano al grito
Que recorre las noches estrelladas,
Y más lo vemos que lo oímos,
Y casi le palpamos la substancia;
O en el silencio plano y amarillo
De las desiertas playas,
Batiendo el mar en su tambor de arena
Salado puño de ola y alga,
¿Qué lenguaje te encuentra, con qué idioma
(Ojo inmóvil, voz muda, mano laxa)
Podré yo asirte, columbrar tu imagen,
La imagen de tu imagen reflejada
Muy allá de la música-poesía,
Muy atrás de los cantos sin palabras?

Pero, “en vano es luchar” que dijera Bécquer de su “himno gigante y extraño”. Las palabras, o mejor “las sombras de

palabras", esas que no llegaron a cuajar en expresión lingüística, y los deseos, como los galgos olfateando la pista, se alargan hacia la imagen amada, pero sin atrlarla, y el poeta queda roto y vencido:

Mis palabras, mis sombras de palabras,
A ti, en la punta de sus pies ahupada
Mis deseos, mis galgos de deseos,
A ti, ahilados, translúcidos espectros.
Yo, evaporado, diluido, roto,
Abierta red en el sinfín sin fondo...
Tú, por ninguna parte de la nada,
¿Qué escondida, cuán alta? (Estr. 6)

El segundo canto, pues, termina con una lastimosa confesión de la impotencia de la palabra para aprehender la imagen amada. Otra acción frustrada.

CANTO TERCERO: EL PENSAMIENTO IMAGINATIVO

En el pensamiento—no el lógico y discursivo, sino ese otro que Bally ha denominado "pensamiento vivido" y en el cual hay tanto de volición y de fantasía como de razón—; en el pensamiento inconsciente como flujo tan rápido, tan fugaz, que cuando la conciencia quiere detenerle, para fijarle, ya no existe, la imagen amada se ha ido tornando tan borrosa e imprecisa—"catedral de ceniza, árbol de niebla"—que es imposible su aprehensión: "¿Cómo subir tu rama? ¿Cómo tocar su puerta?"

III

En lo fugaz, en lo que ya no existe
Cuando se piensa,
Y apenas deja de pensarse
Cobra existencia
En lo que si se nombra se destruye
Catedral de ceniza, árbol de niebla—
¿Cómo subir tu rama?
¿Cómo tocar tu puerta? (Estr. 7)

A veces, a puro esfuerzo de imaginación, el poeta cree haber reconstruido la imagen amada, pero ésta, como si estuviese formada por la espuma del mar de la imaginación, se deshace en su propio oleaje. Todavía queda un consuelo para el poeta: puede que al *sentimiento* le sea posible lo que no le ha sido a la *imaginación*. Y se consuela pensando que su pena establece un vínculo afectivo que atravesando las barreras del tiempo y del espacio, penetra en el misterio y le une a ella. Sólo que este puente es tan frágil y quebradizo, que hasta un gesto o una mirada bastarían para destruirlo:

Pienso, Filí-Melé, que en el buscarte
Ya te estoy encontrando
Y te vuelvo a perder en el oleaje
Donde a cincel de espuma te has formado.
Pienso que de tu pena hasta la mía
Se tiende un puente de armonioso llanto
Tan quebradizo y frágil, que en la sombra
Sólo puede el silencio atravesarlo
Un gesto, una mirada, bastarían
A fallar sus estribos de aire amargo
Como al modo de Weber que en la noche
Nos da, cisne teutón, su último canto. (Estr. 8)

Tres intentos infructuosos de revivir una imagen amada que se va desdibujando en la memoria por efectos del tiempo —“catedral de ceniza, árbol de niebla”—: “acción frustrada”, fracaso. Pero, paradójicamente, ese fracaso es fuente de triunfo: porque al intentar, infructuosamente, asir la imagen evanescente, se ha creado una obra de belleza, un poema, que significa su salvación por la inmortalidad que confiere el arte y Filí-Melé, en el mundo de la poesía, pasa a ocupar un puesto junto a Beatriz, Laura, Helena y las demás amadas ilustres de la literatura. En esa forma, las tres “voces” de la “acción frustrada”, son el sostén sobre que descansa esta puerta al tiempo que el poeta ha abierto en bien del doloroso recuerdo de la mujer amada:

Canto final donde la acción frustrada
Abre al tiempo una puerta sostenida
En tres voces que esperan tu llegada,

Tu llegada aunque sé que eres perdida
 Perdida y ya por siempre conquistada
 Fiel fugada Filí-Melé abolida.

FORMA Y ESTILO

Por lo que se refiere a la forma externa, *Puerta al tiempo en tres voces* está compuesta fundamentalmente en endecasílabos con mezcla de algunos heptasílabos, enneasílabos y pentasílabos. La organización estrófica es completamente irregular tanto en lo que concierne a la combinación de metros (excepto en el primer canto) como al esquema de rima: hay estrofas todas en un sólo metro (primer canto), estrofas de endecasílabos, heptasílabos, y enneasílabos (segundo canto) y estrofas de endecasílabos, pentasílabos, heptasílabos y enneasílabos (tercer canto). En lo que a rima concierne, la del primer canto es consonante, pero sin esquema regular y aun con versos sueltos. En la del segundo y tercer cantos es asonante, con una tendencia a la rima alternada, pero, en rigor, sin esquema fijo y con versos sueltos. El efecto total es curioso, porque el ritmo mantenido por la emoción hace que esta diversidad métrica y de rima pase casi inadvertida para el lector.

En lo que respecta al estilo no disponemos de espacio para un análisis pormenorizado tal como el poema merece. Hemos de limitarnos a señalar la certera intuición con que el poeta ha sabido escoger los procedimientos y recursos adecuados a la manifestación de su temple anímico. Porque no cabe la menor duda; entienda o no el lector en sus pormenores el poema, la impresión general de la angustiosa procura de salvación para el recuerdo de la mujer amada hiere con una intensidad especial nuestra sensibilidad y nuestra imaginación. Todo un mundo alucinante, dolorosamente transido de frustración, surge al conjuro de la palabra mágica del poeta.

El temple anímico—angustia rayana en la alucinación y el delirio—encuentra, a mi juicio, expresión especial en tres recursos que constituyen la armazón principal del estilo del poema: la interrogación, la imagen visionaria y la visión.⁴ La

⁴ Uso los términos "imagen visionaria" y "visión" con la significación que

importancia de la interrogación como manifestación del temple angustiado del poeta se hace evidente con sólo observar que, en rigor, desde la estrofa tercera a la séptima, el poema es una serie de interrogantes. Y son esas preguntas, con su reiterado interrogar, las que ponen de relieve la incapacidad de aprehender la imagen amada, causa de la angustia del poeta. La imagen visionaria ("Sobre mares oleados de quimeras"; "Mis sombras de palabras"; "mis galgos de deseos/a ti, ahilados, translúcidos espectros"; "Yo, evaporado, diluido, roto,/ abierta red en el sínfin sin fondo"...) y la visión ("La flúida cabellera / Fronda crece, de abejas enjambrada; El tronco —desnudez cristalizada—/Es desnudez en luz tan desnudada/ Que al mirarlo se mira la mirada" o "Catedral de ceniza, árbol de niebla/¿Cómo subir tu rama?/¿Cómo tocar su puerta?") crean la atmósfera de exaltación emotiva casi delirante que le da al poema ese aire alucinante que le caracteriza. A esta armazón fundamental se unen una gran diversidad de recursos —anáforas, juegos de palabras, hipérboles, metáforas, personificaciones, sinestesias, contrastes, etc.— que aportan su nota al efecto total contribuyendo a crear ese complejo y armónico todo que es el poema.

CONCLUSIÓN

En *Puerta al tiempo en tres voces*, de Luis Palés Matos, veo uno de los poemas más bellos de nuestra lengua en el momento actual. En él se da a perfección la exigencia fundamental de la auténtica poesía, la que Pfeiffer denominara "participación": el poema no nos "habla de" un temple anímico sino que nos hace *partícipes* de él, nos transmite la vibración del alma que lo creó, con tal eficacia, que la nuestra vibra al unísono. Desde la primera vez que se lo lee, ingenuamente y sin preocupación analítica alguna, se adueña de nuestra sensibilidad y nuestra fantasía. Lecturas posteriores, y una comprensión más honda, aumentan el goce.

les da Carlos Bousoño en su *Teoría de la expresión poética*. (Madrid, Editorial Gredos, 1952), p. 84-100.

Compartir el goce estético disfrutado, hacer partícipes a otros lectores del surtidor de belleza que es este poema a través de las resonancias que en mi sensibilidad ha provocado, constituye la única pretensión de este breve trabajo.

ANGEL LUIS MORALES,
Universidad de Puerto Rico,
Río Piedras, Puerto Rico.

Huellas de José de Diego

PRONUNCIAR el nombre de José de Diego, cuya vida se extiende desde el último tercio del siglo XIX (Aguadilla, 1867) al año de 1918 (m., Nueva York) es situarnos frente al perfil de un poeta y héroe civil y moral y es traer a la memoria dos sonetos. Uno, el elogiado por el Dr. Rubén del Rosario como "tal vez el mejor soneto polimétrico... el magnífico *Ultima Actio* en que la base es el pie de cinco unidades silábicas"¹ y que comienza:

Colgadme al pecho, después que muera,
mi verde escudo en un relicario;
cubridme todo con el sudario,
con el sudario de tres colores de mi bandera.²

Y es el otro, *Sed de José de Diego*, del libro *Luz de los héroes*, obra de Francisco Matos Paoli, el primero entre los líricos de nuestra generación puertorriqueña, alabado por Pedro Salinas, Eugenio Florit, José Emilio González y José Antonio Portuondo. Del poema en que Matos Paoli canta a "este Orfeo causal de frescas rosas":

¡El Verbo, la Paloma y el Cordero!
Triple sino de éste que embebía
la Sed de los fulgores, y en posía
se manaba hasta el orbe del madero.

¹. Rubén del Rosario, "Biografía del soneto español", *Summer School News*, Universidad de Puerto Rico, 1934.

². José de Diego, *Cantos de rebeldía*, (Barcelona, 1916), p. 193.

¡Sed latina y pitirre mañanero!
 Con su Laura la herencia recogía
 de las aves que van en tenso día
 robando de la noche su venero.³

Pero, como su poesía ha sido ya estudiada por Concha Meléndez,⁴ me detendré especialmente ante las prosas de *Nuevas campañas*.⁵

II

Nuevas campañas (1916) es la voz cívica de José de Diego, sus prosas de combate por los ideales que dieron sentido a toda su vida: la independencia, la unión antillana, la solidaridad iberoamericana, la defensa de la lengua española como vehículo de la enseñanza en Puerto Rico, la idea de la ciudadanía puertorriqueña. Sustituyen estos artículos la obra acabada, perfectamente arquitecturada, que él, por su múltiple, dinámica y urgente tarea, no podía acometer en aquella jornada de su vida heroica.

El humanista José de Diego cita oportunamente, entre otros, a los pensadores-poetas Platón y José Martí. A éste se referirá con la metáfora *el Cristo de la batalla de Dos Ríos*. Presente está también en los escritos de este aguadillano el espíritu y la letra de Juan Jacobo Rousseau por su *Contrato Social* y porque, a juicio del jurista y poeta puertorriqueño, fue quien mejor expuso la doctrina democrática de que "no hay soberanía legítima sino la emanada de la voluntad popular". Está Montesquieu y está Alejandro Hamilton. Y, si entre los renacentistas italianos, menciona a Maquiavelo, es para sostener desde un clarísimo plano ético, desde un *deber*, que "la inteligencia dominará siempre al mundo puesta al servicio de la rectitud y la justicia".

Refiérese a los iberoamericanos Andrés Bello y Hostos. Además de describir al pensador nacido en Mayagüez, con el

³ Francisco Matos Paoli, *Luz de los héroes*, (San Juan de Puerto Rico, 1954), p. 21.

⁴ Concha Meléndez, *Signos de Iberoamérica* (México, 1936), pp. 13-40.

⁵ José de Diego, *Nuevas campañas*, (Barcelona, 1916).

adjetivo *insigne*, le alaba el que profundizase en la filosofía del Derecho, elogia sus *Lecciones de Derecho Constitucional* y aquel aforismo relativo a que el sujeto tiene la facultad no sólo de darse su propia ley sino también "el derecho de reclamar una ley que asegure su completa libertad de acción", Una cita directa es la de Van Dyne. Su poética teoría sobre la libertad de las islas no es sino una versión de la doctrina del derecho natural (Grocio). Hay también en *Nuevas campañas* referencias a dos novelistas: a Blasco Ibáñez y a Balzac.

Su homenaje a Santos Chocano finaliza con un comentario sobre la misión cívica de los poetas y pensadores, muchos años antes de que Julien Benda, Archibald MacLeish y William Faulkner nos hablasen sobre la misión de los intelectuales. Al sostener que inmortales artistas del verso, a quienes la humanidad escucha a través del tiempo, escribieron estrofas para "erigir los brazos en defensa del honor y la libertad de la Patria", ofrece como ejemplo, y así deja huella de algunas de sus preferencias poéticas, a Homero, Virgilio, Dante, Goethe, Hugo, Carducci, Byron y D'Annunzio.

Si a esos nombres sumamos los de la Biblia, Cervantes, Rubén Darío, las alusiones hechas en el prólogo a *Cantos de rebeldía* a Gustavo Adolfo Bécquer "en su obra única", a Verlaine y a Mallarmé y, como sugiere Concha Meléndez, a los parnasianos José María de Heredia y Leconte de Lisle, creo que tendríamos los principales puntos de partida para hacer la ubicación de José de Diego. El autor de *Cantos de pitirre*⁶ menciona al grave y dulce Berceo y al poeta religioso y platónico del Renacimiento español, Fray Luis de León. Otra de las fuentes primarias de José de Diego es la Historia, especialmente la de España, la antillana y la puertorriqueña.

III

Pedro Henríquez Ureña recordaba en las notas a sus conferencias de Harvard, que José de Diego "insistía en la conser-

⁶ José de Diego, *Cantos de pitirre* (Palma de Mallorca, 1950).

vación de su cultura de tipo hispánico".⁷ Pocos hispanoamericanos, ciertamente, han sentido la urgencia, el llamado de Iberoamérica con la intensidad y la claridad con que lo capta nuestro escritor. Por su formación, por su dedicación y por su obra es José de Diego un iberoamericano y un precursor de los ideales que dan sentido al Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Estudia en Puerto Rico, en Logroño y Barcelona, España; se recibe de Doctor en Derecho en la ilustre Universidad de La Habana en 1892.

Hermoso fue el proyecto de uno de sus viajes. Don Rafael María de Labra, Presidente del Ateneo de Madrid; Manuel Ugarte, del Ateneo Hispanoamericano de Buenos Aires, y los Directores de la Casa de América en Barcelona, lo invitaron a prestigiar aquellas cátedras ibéricas. Y espíritus cordiales y comprensivos aplaudieron su elocuente palabra en Madrid y Barcelona. Guatemala, Venezuela, Las Antillas, Colombia, México, Panamá —América Indohispana—, aparecen mencionadas en las prosas de José de Diego. Y España. Están en estas prosas también estos nombres fúlgidos, espléndidos por su simbolismo: dos Marianas, Mariana Pineda, heroína que habría de exaltar por ser encarnación de la libertad, García Lorca, y la puertorriqueña vinculada a la historia de Lares, Mariana Bracetti (*Brazo de Oro*). Están Pelayo, Bolívar, San Martín, Juárez, Duarte, L'Ouverture, Gómez, Martí, Maceo, y Hostos ya citado.

IV

En sus cláusulas rítmicas queda en varias ocasiones esta imagen: "la visión olímpica —dibuja— de la futura confederación que viene ya de lo porvenir a posarse sobre las cumbres del archipiélago colombino, sobre las cumbres gloriosas de las amadas Islas". Traduce así el ensueño del patriarca de figura bíblica Dr. Ramón Emeterio Betances y de otros maestros y mártires isleños que pugnaron por la Confederación Antillana.

⁷ Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (México, 1949), p. 259.

Un organismo para ir tallando en la historia aquella noble esperanza fue la "Unión Antillana", cuyas bases aprobadas en 1915 en Santo Domingo, Santiago de Cuba, La Habana y San Juan de Puerto Rico, fueron propuestas por el mismo José de Diego. Aspiró aquella confraternidad a estrechar los vínculos entre las islas del Caribe.

Y José de Diego redacta los estatutos de la Academia Antillana de la Lengua inaugurada el 23 de abril de 1916 en el Tercer Centenario de la muerte de Cervantes. Tenía ésta, además de los objetivos de "unidad, conservación, pureza y enriquecimiento del idioma vernáculo en los países de su jurisdicción", el fin de dedicar todo el esfuerzo a conseguir el reconocimiento del español como vehículo de la enseñanza en Puerto Rico. Doña Georgina de Diego pudo decir, haciendo justicia a nuestro apóstol, que el programa para la enseñanza en el vernáculo, iniciado en nuestra isla en 1949-1950, representa un definitivo triunfo de José de Diego.

Emociona saber cómo De Diego va anudando nexos espirituales e históricos y cómo va acercando las sensibilidades más finas y cultas antillanas. Lo evidencia la selección de los Directores Honorarios de la Academia: entre otros, en La Habana, D. Enrique José Varona, figura clásica de América; en Santiago, D. Rafael Manduley; en Santo Domingo, Monseñor Adolfo A. Nouell; y los Consultores: Dr. Alfredo Zayas y el heroico Juan Gualberto Gómez; D. Carlos E. Forment y D. Antonio Bravo Correoso, santiagueros, y los dominicanos D. Francisco J. Peynado y D. Federico Henríquez y Carvajal. Esa Academia incluía, entre otros miembros, a D. Manuel Fernández Juncos, tan amado entre nosotros, y a los puertorriqueños Dr. Cayetano Coll y Toste, Rafael López Landrón, Luis Lloréns Torres, Dr. Manuel Zeno Gandía, D. Eugenio Astol, D. Felipe Janer, Nemesio R. Canales, Muñoz Rivera, Agustín Pérez Pierret, D. Virgilio Dávila, Félix Matos Bernier, D. Enrique Zorrilla, José A. Negrón Sanjurjo, Doña Trinidad Padilla de Sanz — poetas, profesores, periodistas, ensayistas, pensadores, un novelista, un historiador.

José de Diego, con heroísmo ejemplar, con generosidad, amor y singular visión, crea primero una especie de confederación de nobles conciencias, en marcha hacia lo que capta

como videncia política del porvenir: la confederación de nuestras patrias.

Y, como el más egregio antillano, como Martí, es de nuestras islas, se forma en ellas y en España (Martí redondeará su personalidad en tierra firme de América, sobre todo en México), participa en el Modernismo, es orador, peregrino de la libertad y dedica todo el esfuerzo y la palabra a forjar un porvenir en que los hombres, en un régimen de justicia, libertad y decoro, puedan llamarse *hermanos*. Como el Maestro que hace del patriotismo una religión, siente nuestro De Diego la patria como *agonía* y la ve como *ara*. Y como el Mártir transfigurado en el Oriente de epopeya, es él también uno de esos pocos, dicho con el estilo del cubano inmortal, que *tienen en sí el decoro de muchos hombres*.

V

Dentro del característico ritmo y la espléndida sinfonía de su oratoria, en el antepenúltimo párrafo de su homenaje a Santos Chocano, nos revela parte de su poética, la que podemos completar con la relectura del prólogo a *Cantos de rebeldía*. Allí aparecen como temas, el poeta, la poesía y la creación. Subraya que el poeta es artífice, dios creador y llama al egregio, americano y universal Rubén Darío "mago nicaragüense". Alude a la poesía como a *revelación del mundo invisible, como a rosa, leve joya de color* y destaca después el valor de la *palabra sonora, el ritmo interno, la plástica rima* —aunque sabemos que toda poesía no ha de expresarse en verso. Las frases *agotante labor de mina, de extracción espiritual, afán, búsqueda del pensamiento escondido, el ensueño lejano, el ansia amorosa* signan hacia ese movimiento de la psique por captar lo inefable, hacia ese trabajar consciente tras el cual asoma —a veces se ha visto en ello la Gracia—, la más exacta y preciada expresión estética, el poema.

Oímos al orador José de Diego quien habla desde su hora de Modernismo puertorriqueño (y éste se extiende de 1911 a 1918, según nuestro crítico y máximo novelista puertorriqueño, Enrique A. Laguerre). Detrás de la retórica alienta una

fina sensibilidad, o como diría en este caso Unamuno, "un poeta, uno que desnuda con lenguaje rítmico su alma".

Amplía su juicio sobre Darío en el citado prólogo a *Cantos de rebeldía* (1916):

El grande y glorioso nicaragüense fué... el más alto paladín de este movimiento (el Modernismo) en la poesía castellana: alrededor de él, una brillantísima cohorte de poetas de genio, en España y América, ensanchó el ambiente del arte clásico, penetró en el translúcido seno del idioma, de las palabras, de las sílabas, de las letras, del timbre, del acento, de la modulación fonética...⁸

Personalmente entendía, sin embargo, que:

La poesía no es cosa de fútil adorno y vano recreo:... La producción y la contemplación de la belleza en sí mismas constituyen un bien y la poesía cumple siempre un propósito estético; mas la poesía, como toda obra humana, debe acudir preferentemente al bien necesario, sentido y clamoroso en cada lugar del mundo.⁹

Estas polémicas y generosas palabras y esta definición, que no aceptarán quienes defiendan el *arte puro, artístico y deshumanizado*, hay que verlas como propias de quien consagra íntegramente inteligencia, saber y sensibilidad al servicio de su pueblo y de quien, con profunda cultura humanística, conscientemente, sin improvisación, justifica su pensamiento y acción de este modo:

... (La) orientación única y fija de mis últimos versos... fué en gran parte regida por el libre conocimiento y la tensa voluntad encaminados al ideal que imanta y alumbraba la visión de mis ojos y la determinación de mi existencia. ...debo a la conservación de (la) vida (de mi país) y a la defensa de su libertad, la sangre que es de su tierra y el alma que es de su cielo.¹⁰

⁸ *Cantos de rebeldía*, p. 13.

⁹ *Ibid.*, pp. 10-11.

¹⁰ *Ibid.*, p. 10.

VI

José de Diego es pues, por autodefinición, el intelectual al servicio de su patria (Max Henríquez Ureña lo ve volcando "sus anhelos de combatiente por su isla natal"¹¹). Por eso una lectura de su obra nos acerca a su propia tierra, a sus hombres más virtuosos y nos hace sentir la aspiración de libertad. Refiérese a la isla, "esa maravilla—dice—de ritmos y colores, dulzura y perfumes"; evoca la belleza del cafetal aguadillano, escondido tras el Cerro de las Ánimas; alude a Cayey, Barranquitas, Maricao, Adjuntas. Lares está presente porque en 1868 contenía "como un rizo de brisa el germen de una tempestad, el alma naciente de una epopeya". Quedan como en una galería imágenes de los que describe como "nuestros amados jíbaros... los gloriosos labradores" y algunos de los puertorriqueños que mayor brillo y honra han dado a nuestra tierra: Power, Rius Rivera, Francisco Gonzalo Marín, Morell Campos, Tavárez, Gautier Benítez, Campeche, Oller, Baldorioty, *El Leñero*...

Metafóricamente incita: "¡Labradores del ideal... dejad que sazone el fruto de oro, la estrella patria!" Concretamente expone: "Nada nos detendrá que no sea la cúspide, en que flote a los vientos la bandera de nuestra patria soberana y libre"—frases en que vibra aquel mismo espíritu de ciudadanía que inmortalizó al norteamericano Patrick Henry y al glorioso indio zapoteca Benito Pablo Juárez. "La soberanía nacional—afirma—es la creadora y todas las otras libertades son como criaturas de ella emanadas e incapaces de la suprema creación". Se declara en favor de la democracia. Su estilo se podría mostrar entonces como aquél de que nos hablaba el querido, sabio profesor y eminente filólogo D. Tomás Navarro, el perfecto *estilo del civismo*. Si De Diego pudiera hablar estaría perfectamente justificado en decir lo que en el IV Congreso de Literatura Iberoamericana afirmó el novelista venezolano Rómulo Gallegos: "Yo conservo el derecho de sentarme entre las esclarecidas letras de nuestra América que aquí se han reuni-

¹¹ Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo* (México, 1954), p. 452.

do, porque no le he hecho traición a las mías, construidas conforme a las reglas de la concordancia entre escritor y pueblo".¹²

VII

No desearíamos dejar de citar estas emotivas, dramáticas y significativas frases de José de Diego en medio de un debate:

Hay que matar el lenguaje glorioso de los Descubridores, hay que extirpar el pensamiento hispano, hay que extinguir con la lengua española el espíritu de la tradición, de la historia, de todos los nexos que ligan al pueblo puertorriqueño con la nación madre, con las naciones hermanas de América;... al llegar aquí los labios se contraen los ojos se nublan, se eleva el tórax y se crispa la diestra como si apretase el puño de una espada...¹³

De perenne actualidad y necesaria en esta hora de América es la lección de José de Diego, el defensor de los valores hispánicos, o para llamarlo con palabras del puertorriqueño Luis Hernández Aquino, "el desvelado de la patria y poeta de su momento, de más hondura telúrica y patriótica".¹⁴ Ni arte siempre aséptico, parece decirnos quien vio a su Aguadilla resplandeciente, "como una ciudad del cielo" Ni olimpismo. Ni la actitud antihumana de algunos humanistas.

José de Diego —cuyo iberoamericanismo, antillanidad y puertorriqueñidad subrayamos aquí— queda en nuestra historia literaria y cívica como signo de la mejor tradición libertadora: la hostosiana, la martiana, la juarista. Y no es eco de un pasado estático, muerto, sino anunciación de porvenir, convocatoria a forjar la patria justa, libre y culta. Es por eso, ala de nuestra esperanza, viva llama, voz de nuestra nacionalidad, salvación. Demócrata, poeta y misionero de la dignidad y el decoro, José de Diego aún tiene obra que hacer entre no-

¹², Rómulo Gallegos, *Una posición en la vida* (México, 1954), p. 394.

¹³ *Nuevas campañas*, p. 248.

¹⁴ Luis Hernández Aquino, "José de Diego y la hora actual", *El Mundo*, San Juan de Puerto Rico, 16 de abril de 1950, p. 9.

sotros y en América. Si fuésemos a buscar el apotegma, síntesis del mensaje de su vida y de su obra en prosa, no encontraríamos, acaso, uno mejor que aquél con que el apóstol cierra un discurso breve y esencial en el Instituto Universitario, cuando en las frases finales nos ordena, con un acento y con un tono que le dan eterna vigencia: *¡Libertaos los unos a los otros!*

JOSÉ FERRER CANALES

Howard University,

Washington 1, D. C.

NOTAS

Gabriela Mistral

(1889 - 1957)

LA desaparición de la escritora Gabriela Mistral, acaecida el 10 de enero del presente año de 1957, enluta las letras hispanoamericanas. Radio y prensa, desde Nueva York, habían hecho prever el desenlace del doloroso padecimiento que cortó la existencia de la poetisa. Las informaciones permitieron seguir después la trayectoria de sus restos, hasta el lugar donde descansan, en la misma tierra en que vino al mundo.

Lucila Godoy Alcayaga —éste era su nombre— había nacido el 7 de abril de 1889, en la población de Vicuña, situada en el valle de Elqui, próxima a La Serena, en la región norte de la República de Chile. Tuvo por abuela en línea paterna a una dama de singulares dotes y talla dominadora, que sólo rompía su silencio para leer el futuro en las estrellas: Isabel Villanueva.

El padre de Lucila, Gerónimo Godoy Villanueva, educador espontáneo, improvisaba fácilmente en verso, como los llaneros y payadores. Después de estudiar, según la costumbre de entonces, en el Seminario de La Serena, de donde salió convertido en excelente latinista, casó con la delicada y bondadosa Petronila Alcayaga. Uno y otra no alcanzaron a ver la plenitud de sus hijas Emelina y Lucila.

La primera fue quien formó a la segunda, que pasó infancia y adolescencia en el campo y que, sin haber estudiado para maestra, siguió el ejemplo de su padre y se dedicó a la enseñanza. Maestra rural desde que tenía quince años, en 1905 trabajaba como ayudante en la escuela de La Compañía, cercana a la población donde había nacido, antes de ir, con el mismo carácter, a La Cantera, en 1907.

Después de enseñar en el propio terruño, en Vicuña, hasta que le impidió proseguir su labor docente el hecho de carecer del título de maestra, fue admitida como tal, en el Liceo de La Serena, y pretendió inscribirse, sin lograrlo, en la Escuela Normal, porque su independencia de criterio alarmó a quienes dirigían esa Escuela.

Más que por sus palabras, Lucila Godoy, frecuentemente silenciosa, fue conocida desde 1908 por los ensayos que publicaba en el diario *La Voz de Elqui*. Un año después, el suicidio de Romelio Ureta —empleado del ferrocarril, que había sido su novio en La Cantera y que dispuso de fondos ajenos, para ayudar a un amigo— le produjo el primer dolor que ella recordaría en sus versos, más tarde.

Gracias al apoyo de Pedro Aguirre Cerda, profesor que llegaría posteriormente a la Presidencia de la República, Lucila terminó los cursos especiales requeridos, y en 1910 la nombraron maestra rural en Santiago de Matadero. De allí pasó a Traiguén al año siguiente, para ser designada Inspectora general y maestra de historia en el Liceo de Antofagasta. Por último, en 1912, como inspectora y maestra de castellano, fue a trabajar en el Liceo de Los Andes.

La oscura maestra de la cordillera andina participó a fines de 1914 en un certamen poético de Santiago de Chile, con sus "Sonetos de la Muerte", inspirados en el amor y la tragedia que había vivido. El premio ganado en ese concurso reveló a América el seudónimo de la nueva poetisa: *Gabriela Mistral*, formado con el nombre de un poeta y el apellido de otro —el del *felibre* provenzal—, elegidos entre aquellos escritores que admiraba.

Casi al mismo tiempo que la poetisa, se reveló la autora de prosas didácticas, en los libros de texto publicados por el pro-

fesor Manuel Guzmán Maturana, entre 1916 y 1918. En los años siguientes se abrieron para ella, a la vez, las puertas de las revistas literarias y de algunas instituciones docentes. Empezó a colaborar en el órgano del grupo *Los Diez* y en otras publicaciones. Entre 1918 y 1920 dirigió el Liceo de Punta Arenas, del cual pasó a los de Temuco y Santiago de Chile.

En 1922, cuando ya la habían consagrado como escritora los juicios de poetas y prosistas del continente, el gobierno de la República Mexicana, por conducto del Secretario de Educación Pública, licenciado José Vasconcelos, invitó a la maestra a que se trasladara al país donde se iniciaba un importante esfuerzo educativo. Desde mediados de ese año hasta el de 1924, Gabriela Mistral colaboró activamente con las maestras rurales mexicanas; escribió en la revista *El Maestro* y preparó el libro antológico *Lecturas para mujeres*.

Mientras, los profesores que la admiraban desde los Estados Unidos de Norteamérica, lograron que el Instituto de las Españas publicara el primer libro de versos de Gabriela Mistral: *Desolación*, reimpresso en Chile en 1923, con prólogo de Pedro Prado. En 1924, cuando los niños de México repetían de memoria los poemas infantiles que había escrito para ellos, la poetisa fue a los Estados Unidos y a Europa. En Madrid apareció su segundo libro de poemas: *Ternura*.

De nuevo en América en 1925, Gabriela Mistral fue recibida triunfalmente en su patria, y en seguida visitó las repúblicas de Brasil, Uruguay y Argentina, en las cuales también le rindieron homenajes. Nombrada en 1926 secretaria de una de las secciones de América en la Liga de las Naciones, la Asociación de Profesores chilenos la designó para que la representara, en 1927, en el Congreso de maestros que se reunió en Locarno. Al año siguiente, el Consejo de la Sociedad de las Naciones le dio un nombramiento para integrar el Consejo Administrativo del Instituto Cinematográfico Educativo, en Roma.

En el año de 1930 volvió a los Estados Unidos, y estuvo en Puerto Rico, las Antillas y varias de las repúblicas centro-americanas. De las proposiciones que le hicieron desde su pa-

tria, sólo aceptó aquella que le permitiría representarla sucesivamente en los consulados del Gobierno de Chile, en Nápoles, Madrid y Lisboa. Con ese cargo pudo entre 1932 y 1937, residir en Europa y visitar los países escandinavos.

De retorno en la América del Sur en 1938, tras una breve estancia en Chile, fue a Buenos Aires, donde la editora de la revista *Sur* publicó el tercer libro de versos: *Tala*, generosamente dedicado —como el producto de la venta del mismo— “a los niños españoles dispersados a los cuatro vientos del mundo”.

Encargada del Consulado de Chile en Niza, Gabriela Mistral vivió algún tiempo en Francia, según lo recuerda el doctor Andrés Iduarte —que en su juventud fue amigo y huésped de la poetisa—, en el *Diario de Bédarrides*. Desde 1940 Iberoamérica lanzó y sostuvo la candidatura de la poetisa para que obtuviera el Premio Nobel, que le fue otorgado en 1945, al concederse por primera vez dicho premio a una figura literaria de la América de habla española.

El año precedente había sufrido una nueva amargura: la trágica muerte de un joven sobrino suyo de cuya formación ella quiso encargarse. A pesar de este sufrimiento que volvió a abrir viejas heridas, no interrumpió sus labores: entre 1923 y 1945 aparecieron en las revistas donde colaboraba, sus *Recados*, que no se han reunido aún en un tomo.

La década final de su existencia transcurrió, en el desempeño de su cargo; en parte en los Estados Unidos —donde residió, de preferencia, en California— y en parte en México —en una población veracruzana, donde su fatigado corazón tuvo el reposo que los médicos recomendaron—, desde 1950, antes de tornar al vecino país del Norte. En él la encontró la muerte, poco tiempo después de haberse publicado su último libro de poemas: *Lagar*, en Chile, que le otorgó el Premio Nacional de Literatura en 1954.

Al presentir el final, dispuso que sus bienes pasaran a quien merece el legado —sus manuscritos originales pertenecen a Chile— y trazó las postreras líneas. Uno de sus últimos artículos apareció el mismo año en la revista *Cuadernos*, impresa en Francia.

Varios países se honraron, al honrarla en vida, con distinciones justas. Entre ellos, la República Mexicana ha dado su nombre a escuelas y bibliotecas, y en su capital una estatua perpetúa el recuerdo de la maestra y escritora admirable en cuyas páginas persiste el espíritu de José Martí, que tanto influyó en ella, por su visión continental y el libre vuelo de su prosa.

FRANCISCO MONTERDE
Universidad de México.

El mérito de la "Araucana"

ANTE un grupo de hispanistas no hay que hacer la presentación de la *Araucana*. Ya somos amigos. Se saben los pormenores exteriores: que Ercilla acompañó al Príncipe Felipe en su viaje a Inglaterra para casarse con María Tudor; que allí oyó hablar de las noticias inquietantes del Virreinato del Perú; que se unió a las fuerzas expedicionarias y luego a la escuadra que llegó a Concepción en un momento bastante avanzado de la guerra araucana; que tomó parte en varios encuentros bélicos y en algunas exploraciones; que sacó la espada, junto con otro caballero en presencia del General García Hurtado de Mendoza; que fue condenado a muerte y que el indulto no fue concedido hasta poco antes de la hora fijada para la ejecución.

Ercilla decidió escribir un poema sobre la guerra araucana. Nos informa él mismo que compuso trozos de la obra en pedacitos de papel o cuero en momentos de descanso de las batallas. Si no nos convence enteramente de la exactitud de esta especie, podría aproximarse a la verdad en algunos cantos del poema. También existen dudas sobre el efecto que ejerciera sobre el poeta su terrible aventura con su jefe; se ha creído que por ello descuidó bastante los hechos de Don García y exaltó a los araucanos. De todos modos volvió a España en 1563. La primera parte de la *Araucana* (quince cantos) salió a luz en 1569, la segunda parte con otros quince cantos en 1578, y la tercera parte con siete más en 1589.

Como otras epopeyas (p. ej. el *Furioso* y la *Gerusalemme*) la *Araucana* ha seguido un curso tempestuoso en el mar de la

crítica. No le han faltado ni elogiadores ni impugnadores. Sería fácil extraviarse en esta crítica y sobre todo llegar a una extensión desmesurada. En Chile el poema ha sido aceptado muchas veces como una epopeya nacional precursora del espíritu de la independencia. En España ha sido recibido por lo común como el mejor poema narrativo del Siglo de Oro, pero con algunas reservas. En otros países, incluso Francia donde se ha comentado bastante (Voltaire, Nicolas, Royer, Ducommun), la obra ha merecido mucho aprecio, mezclado con desdén. La manía del crítico extranjero, y no pocas veces del español, parece haber sido demostrar que la *Araucana* no alcanza el nivel artístico del *Furioso*, la sensibilidad de la *Gerusalemme* o el patriotismo artístico y completo de los *Lusiadas*. Este punto de vista negativo no es precisamente denigrante para don Alonso, dejándole segundo (o sea, según el caso, cuarto) en tal compañía.

El impulso de decir ahora algo más sobre el manoseado tema de la *Araucana* deriva de algunos juicios críticos recientes. En su original *Historia personal de la literatura chilena* (Santiago, 1954, pp. 31-44), citando a Solar Correa y añadiendo de lo suyo, el crítico "Alone" apunta que la España contemporánea de Ercilla halló difícil el aceptar como material digno de una epopeya lo que parecía solamente un incidente fronterizo contra un grupo insignificante de salvajes. El joven crítico Fernando Alegría, en *La poesía chilena* (Berkeley, 1954, p. 1), escribe: "Curiosa es la situación de don Alonso de Ercilla en la historia de la literatura española. Hasta sus críticos más acerbos no han dejado de reconocer la presencia del genio en varios aspectos de su obra. Sin embargo, cuando se leen las opiniones de los españoles ilustres sobre la *Araucana* no pasa inadvertido el hecho de que en ellas existe algo como una amabilidad forzada, una especie de admiración a regañadientes. Parece que la crítica española ha buscado por siglos a un poeta épico que supere a Ercilla con el objeto de evitarse el bochorno de presentar como la mejor epopeya española un poema al que los preceptistas le niegan el carácter de "epopeya", y al que los españoles mismos sienten que no les pertenece totalmente".

Como si lo hiciera a propósito para convalidar el parecer de los dos críticos chilenos, Joaquín de Entrambasaguas saca a luz una espléndida edición de la *Jerusalén Conquistada* de Lope de Vega.¹ Describe el intento de Lope como "la creación de un poema nacional que, en España, no poseíamos, pese a *La Araucana* de Ercilla, *La Austriada* de Rufa, o cualquier otro de estos poemas narrativos; falta más patente ya que en el vecino Portugal *Os Lusíadas* de Camoens representaban la consecución completa y genial de lo que los demás pueblos de Europa anhelaban" (III, 20).

Se comprende que Entrambasaguas ha intentado una atrevida rehabilitación de la *Jerusalén Conquistada*. Por sus vastos conocimientos de Lope de Vega y de su época se leen con respeto sus palabras. Aun discrepando de su juicio, no se trata precisamente de refutarle. Ha escrito un admirable comentario sobre la *Jerusalén*. Tal vez sea siempre pueril parangonar a dos poetas como si fueran atletas dispuestos a medir sus fuerzas. En cambio se trata de explicar la boga de que gozaba y de que todavía goza la *Araucana*. Poco importa si en algunas calidades la aventaja la *Jerusalén*, el *Bernardo*, la *Cristiada*.

Procuremos señalar las positivas calidades de la *Araucana*. En primer lugar vuelve la atención del lector hacia la gran hazaña internacional heroica y perdurable del pueblo español —el descubrimiento y la colonización de América. A un español de aquella época le habrán parecido más importantes Granada, las campañas del Gran Capitán, Pavía, Lepanto, las guerras contra Francia e Inglaterra. ¿Quién lo duda? Pero la intuición o la experiencia personal o la buena suerte de Ercilla dio en la gran aventura americana con todos sus rasgos novedosos y exóticos. Habría sido imposible incluir en una obra

¹ Lope de Vega, *Jerusalén Conquistada, Epopeya trágica*, Edición y estudio crítico de Joaquín de Entrambasaguas, tres tomos (Madrid, 1954).

Doy por casi seguro que "Alone" y Alegría no habían visto esta edición, que salió en el mismo año que las obras de ellos. Sin embargo, es posible. Entrambasaguas había preparado la edición que se publicó en la conmemoración del tercer centenario (1935) de la muerte de Lope de Vega. Casi todos los ejemplares desaparecieron en un incendio de la guerra civil española. El editor amplió el comentario en la edición de 1954.

todos los complicados episodios de la conquista de Indias. Resulta más poético el hecho de que Ercilla lo hizo con naturalidad, siguiendo sus propias experiencias y lo que él sabía, en lugar de un acontecimiento de primer orden, como la conquista del Perú. Tal vez tropezara Ercilla casi casualmente con su materia, tal vez acertara sin teorizar. Esto no desvirtúa la afortunada selección del tema.

Ercilla mismo es un personaje bastante importante del poema. Por sí mismo esto no constituye un mérito; más bien podría parecer un defecto, una vulgarización de la materia heroica. Es la manera como se retrata lo que gana la simpatía del lector. Es una figura humana, reflexiva, casi sentimental, con un mínimo de vanagloria. Se demora un momento con orgullo por su casa ancestral de Vizcaya; relata con gusto su maniobra traviesa para alcanzar el punto más meridional de las exploraciones; castiga al comandante que lo condenó a morir con las palabras *mozo capitán acelerado* (puede haber aquí para el lector moderno una leve ironía: después de todo, al sacar la espada, ¿no fue Ercilla el 'acelerado'?). Por lo común, como personaje del poema, no aparece en la plenitud de las luchas sanguinarias ni en las batallas decisivas, a pesar de haber tomado parte en ellas. Entra en escena después; comenta desfavorablemente las crueles represalias; es portavoz de la defensa de Dido contra Eneas (absurdo si se quiere); se encuentra con figuras sobrenaturales. En medio de la guerra, manifiesta un sentimiento humanitario.

Un extranjero cavilará mucho antes de formular un juicio sobre cuestiones de estilo poético. Se ha acusado a Ercilla de ciertas crudezas. Nadie quisiera igualarle, en la belleza de los versos, con Lope de Vega, Fray Luis de León, Fernando de Herrera. Probablemente estaba menos dotado, era menos sutil que Balbuena. Pero sabía referir un episodio heroico clara y fuertemente. Comunica eficazmente el ambiente de pelea. El lector no se acordará de los combates y las audacias de la *Jerusalén* y del *Bernardo* tan bien como de los de Lautaro, Tupacel y Rengo. ¡Valgan algunos parangones! La epopeya debería ser sencilla, directa, descubierta como en Homero y (perdónese la comparación) Boiardo, como si se compusiera por gusto. Cuando se complica y se enreda, como lo hacían Virgi-

lio, Ariosto, Tasso, Camoens, Balbuena, Lope de Vega, se puede embellecer notablemente, pero se pierde algo de la cadena de sucesos y de la claridad. Ercilla poseía el don de la narración sencilla, briosa y heroica, aunque a veces lo olvidaba en los episodios.

Puede carecer de lógica el alegar como mérito el espíritu de vacilación o de incertidumbre. El caso de Ercilla es extraño. Fue impulsado por su imaginación poética a relatar en octavas reales la guerra araucana. Se propuso no permitir que ningún otro elemento (amor, aventura, intriga) estorbase el progreso marcial del poema. Pero antes del fin de la primera parte insertó una situación sentimental e idílica. En la segunda y la tercera parte intercala episodios sentimentales, nacionalistas, científicos o pseudo-científicos, como si deseara compensar el rigor de guerra. No sólo introduce estos episodios ajenos, sino que comenta en las octavas mismas sus problemas estéticos. Expone al lector su alma de poeta. No sabe si adherir a la cruenta realidad de la guerra chilena o pasarse al mundo de sueños del Renacimiento. Hace las dos cosas, si bien permanece principalmente en la campaña araucana, o sea en la escuela histórica de la epopeya. Se revela como individuo complejo y, como nos gusta decir, moderno.

Desde luego el mérito más grande de la *Araucana* es la apreciación del enemigo. Los indios araucanos son representados, por cierto, como salvajes y brutales, pero también son patrióticos y heroicos, defensores de la libertad. Un crítico agudo (Royer) ha dicho que todos se parecen. No estoy enteramente de acuerdo. El joven Lautaro, muerto antes del fin de la primera parte, es generoso y simpático más que los otros. El jefe supremo, Caupolicán, aceptado tantas veces como el gran representante de la raza, me parece carecer un poco de personalidad, como Agamenón en la *Iliada* o Carlomagno en la *Chanson de Roland*. Los dos que prefieren la pelea a todo, Tucapel y Rengo, representan al verdadero salvaje. El mutilado Galvarino, episódico como es, es posiblemente el más formidablemente heroico.

De todos modos esta apreciación del enemigo es el rasgo distintivo de la *Araucana*. Trasciende la predilección de Tasso por Solimán, la de Boiardo por Agricane, la de Homero por

Héctor. En cuanto a nuestros épicos modernos —son éstos los corresponsales de guerra y los fotógrafos— no se atreverían a pintar así al enemigo. Probablemente perderían sus puestos. Se comprende que Chile ha adoptado la *Araucana* como una especie de poema nacional. En cierto sentido es más para España. Cubre su poesía narrativa de una aureola de generosidad caballerosa que se repite en otros poetas, si no a tal extremo. En el reino de la guerra y la poesía épica, si se permite la comparación, refleja algo del espíritu generoso de Bartolomé de las Casas, o si éste es una figura demasiado discutida, de Sahagún y Motolinía. Además, a pesar de las imitaciones y los ecos de Ariosto, Virgilio, Lucano, es en el conjunto una obra señaladamente original por el tema, por el ambiente, por el espíritu.

JOHN VAN HORNE,
Carleton College,
Northfield, Minnesota

La poesía de Salomé Ureña de Henríquez

LA poesía de Salomé Ureña es poesía de aliento, de estímulo, pero es al mismo tiempo, poesía consagrada al porvenir. Salomé Ureña es poetisa de la generación que floreció poco después de alcanzada la independencia de Santo Domingo en 1844. Esta generación surgió bajo el signo del romanticismo, si bien los clásicos de la España del Siglo de Oro eran la base de su cultura, junto con los poetas españoles, como Meléndez, Quintana y Gallego, que marcan la transición entre el siglo XVIII y el XIX. El tema de la patria en formación, de sus anhelos, sus esperanzas y sus desventuras, es el que primero cautiva la inspiración de los poetas dominicanos.

Para apreciar el valor de la poesía de Salomé Ureña hay que sentirla plenamente vinculada a los afanes de su vida y a las aspiraciones de su tiempo y de su país. Sólo así se revelará lo más íntimo de su personalidad, que es el espíritu de dedicación. Según José Lamarche, "entre nosotros... José Joaquín Pérez y Salomé Ureña representan toda la euritmia social. Son los poetas. El primero entre nosotros fue como un preludio escuchado en los campos de la nacionalidad; Salomé es la nacionalidad misma".¹

La República Dominicana seguía perturbada por incesantes contiendas civiles, y Salomé Ureña veía que el progreso y los adelantos de la civilización sólo podían alcanzarse al am-

¹ Max Henríquez Ureña, *Panorama histórico de la literatura dominicana* (Río de Janeiro, 1945), p. 142.

paro de la paz. Exhorta a sus conciudadanos para que depongan la "poderosa espada" y la guarden en memoria de los grandes acontecimientos nacionales, porque "en esta nueva singular cruzada no será de las armas la alta gloria"; y los invita a

salvar triunfantes el altivo muro
que levanta en su orgullo la ignorancia.

Nació Salomé Ureña en Santo Domingo el 21 de octubre de 1850, hija del magistrado criollista Nicolás Ureña de Mendoza y de Gregoria Díaz y León. Físicamente era alta, delgada, de tez desteñida, y de pelo harto rizado. En lo moral era sencilla, excesivamente modesta, inclinada al silencio. Aprendió primeras letras en escuelas públicas del tiempo. Pero adquirió después, con su apasionada afición por los libros, y dirigida por su padre, una esmerada educación que tuvo por fundamento la lectura de los clásicos castellanos.

A los diez y siete años empezó a publicar sus versos —con el nombre de Herminia—, si bien escribía desde los quince. Un año después firmó con su propio nombre sus cantos patrióticos. En 1878 le fue otorgada una medalla costeada por suscripción popular organizada por la sociedad literaria "Amigos del País". En 1880 se casó con don Francisco Henríquez y Carvajal, y publicó su libro de *Poesías*, prologado por el Presidente Meriño.

En 1880 Fernando Arturo de Meriño había sido electo para regir la República Dominicana. Fue buen augurio para los ideales que siempre había proclamado Salomé Ureña, pero la dura enseñanza de la realidad fue muy otra. Meriño gobernó con habilidad; sin embargo se conspiraba contra su gobierno. Así se encontró al año siguiente frente a un grave dilema: como hombre de ideas liberales sentía aversión por las medidas drásticas; como hombre de gobierno, veía amenazada la estabilidad de su administración. Oído el parecer de sus ministros, firmó un decreto que establecía la ley marcial. Dos meses después el Ministro del Interior, General Ulises Heureux, lo aplicó definitivamente contra los revolucionarios. La poetisa no pudo ocultar su desencanto y previó las sangrientas consecuencias en su poema "Sombras".

¿No veis? Allá a lo lejos
 nube de tempestad siniestra avanza
 que oscurece a su paso los reflejos
 del espléndido sol de la esperanza.
 Mirad cuál fugitivas
 las ilusiones van, del alma orgullo;
 no como ayer, altivas,
 hasta el éter azul tienden el vuelo,
 ni a recibirlas, con piadoso arrullo,
 sus pórticos de luz entreabre el cielo.²

Desencantada ante las turbulencias de la política, se recogió Salomé Ureña en sí misma y se dedicó a la enseñanza. Su entusiasmo por el saber la determinó a fundar en 1881 el Instituto de Señoritas, primer centro de enseñanza superior que tuvo la mujer dominicana. Ese instituto fue el inicio de una verdadera cruzada por la cultura de la mujer, y fue a la vez el complemento de la labor del maestro puertorriqueño Eugenio María Hostos, que reformó la enseñanza en Santo Domingo.

Salomé Ureña puso toda su fe en esta obra. Y, a los seis años, hubo de escribir en la investidura académica de sus primeras discípulas, su lírica "Ofrenda a la patria".

¡Ah! La mujer encierra,
 a despecho del vicio y su veneno,
 los veneros inmensos de la tierra,
 el germen de lo grande y de lo bueno.
 Más de una vez en el destino humano
 su imperio se ostentó noble y fecundo:
 ya es Veturia, y desarma a Coriolano;
 ya Isabel, y Colón halla otro mundo.
 Hágase luz en la tiniebla oscura
 que el femenino espíritu rodea,
 y en sus alas de amor irá segura
 del porvenir la salvadora idea.³

Con estos versos quebró el silencio que guardaba desde hacía seis años, y así lo declaraba en las estrofas iniciales:

² En Salomé Ureña de Henríquez, *Poesías completas*, Ciudad Trujillo, Impresora Dominicana, (1950), pp. 143-44.

³ En *Poesías completas* (1950), pp. 146-49.

¡Hace ya tanto tiempo! ... Silenciosa,
si indiferente no, Patria bendita,
yo he seguido la lucha fatigosa
con que llevas de bien tu ansia infinita.

Ha tiempo que no llena
tus confines la luz de mi esperanza,
ni el alma, que contigo se enajena,
a señalarte el porvenir se lanza.⁴

Escribió Salomé Ureña odas en alabanza de la ciencia, de la industria, del trabajo, de todas las actividades dignificantes de la inteligencia humana, pero con la fuerza de una mujer creyente también en las virtudes del espíritu. Vertió en sus versos el vocabulario en que se expresan los poetas civiles, y a la vez supo llevar a ellos una parte de su alma invadida por inquietudes patrióticas e instintos maternos.

La nota cívica de Quintana está presente en Salomé Ureña y el clasicismo sereno de Gallego es también una parte esencial de la poesía de Salomé Ureña. A veces, sin embargo, ella revela una emisión interior que sobrepasa a las normas clásicas de expresión:

Y arrebatada, luego,
ávida el alma recorrió tu historia;
y en el arranque de entusiasmo ciego,
espléndida tu gloria
gozosa imaginó la fantasía
que de uno al otro polo se extendía.

Mas ¡ah! nueva existencia
la mente absorta descubrió entre asombros
y descender te vi de la eminencia;
y triste en tus escombros
fui a llorar en la tarde que declina
tu muerta gloria y tu presente ruina...

En la encendida hoguera
del sol que en tus espacios se derrama
y ardiente reverbera,
de mi entusiasmo se templó la llama,
y a su calor el alma estremecida
bebió la inspiración, la luz, la vida.⁵

⁴ *Ibid.*

⁵ "A mi patria", en *Poesías completas*, (1950), pp. 120-23.

Sus poesías íntimas tienen el mismo sello de delicada emoción, aun en "Quejas" donde se muestra más efusiva:

No basta que cautiva
de fiero padecer entre las redes
agonizante viva?
¡Ay, que mi angustia comprender no puedes,
que por mi mal ignoras
cuán lentas son de mi existir las horas!
Sí, que jamás supiste
cuál se revuelve en su prisión estrecha,
desconsolado y triste,
el pobre corazón, que en lid desecha
con su tormento rudo
morir se siente y permanece mudo.⁶

Contiene "En horas de angustia" los sentimientos encontrados que agitan el alma de una madre a quien la muerte le disputa un hijo:

Pasaron intranquilas
horas solemnes de esperanza y duda:
latiendo el pecho con violencia ruda,
erraban mis pupilas
de uno en otro semblante, sin sosiego,
con delirio cercano a la demencia;
y entre el temor y el ruego
juzgaba, de mi duelo en los enojos,
escrita tu sentencia
hallar de los amigos en los ojos.⁷

Otras cualidades de su poesía son la elevación moral y el sentido de su misión de educadora.

Y esa es del hombre la misión sublime:
disipar del error la sombra densa,
y a la ignorancia que en tinieblas gime
llevar la luz de la verdad que piensa.⁸

Hasta cuando ella se entrega a la melancolía parece que su

⁶ *Ibid.*, pp. 159-61.

⁷ En *Poesía completas* (1950), pp. 172-74.

⁸ "En defensa de la sociedad", *Poesías completas*, pp. 215-19.

propia angustia le sirve sólo de pretexto para darnos una lección de energía moral:

No pido más: bien pueden los dolores
destrozar sin piedad las bellas flores
de la ilusión que amé;
que jamás, bajo el peso que me oprime,
mientras un rayo de virtud me anime,
la frente inclinaré.⁹

O cuando la realidad social de entonces, con todas sus caídas, la desalienta, la esperanza acude a reanimar su espíritu para exhortar de esta suerte a la patria:

Inclínate y escucha:
del seno de esa tumba esclarecida,
se eleva conmovida
voz que la unión y la concordia clama,
y los males deplora de tu lucha
y al goce de la paz tus hijos llama.
Restaña tus heridas,
de la civil discordia fruto aciago;
levanta tus miradas abatidas,
mira del porvenir el fiero amago
que amenaza tal vez con golpes ciertos
convertir tus ciudades en desiertos
y tus campiñas en sangriento lago.¹⁰

Salomé Ureña escribe siguiendo las reglas tradicionales: Prefiere la silva y otras combinaciones estróficas igualmente fáciles y naturales, y en su aversión al soneto y a otras formas de versificación artificiosa.

Memorias venerandas de otros días,
soberbios monumentos,
del pasado esplendor reliquias frías,
donde el arte vertió sus fantasías,
donde el alma expresó sus pensamientos.¹¹

Poca o ninguna afición mostró a los artificios de la versificación y del lenguaje. Usó con timidez aun las licencias más

⁹ "Melancolía", *Ibid.*, pp. 153-55.

¹⁰ "En la muerte de Espailat", *op. cit.*, pp. 108-11.

¹¹ "Ruinas", *op. cit.*, pp. 94-96.

comunes. Lo que caracteriza su poesía en este aspecto es la tendencia a no dar lugar en su verso más que a aquellos procedimientos retóricos que se han incorporado a la lengua y pasan por normas consagradas. Hay en sus poesías muchos versos, sobre todo de endecasílabos, que carecen no sólo de licencias artificiales sino también de elisiones:

El progreso su luz extiende breve...
 Por eso las naciones convocadas
 en lucha tan sublime,
 dispútanse agrupadas...
 Miradlos todos, vedlos agrupados
 oponer una valla al retroceso:
 ellos son los guerreros denodados
 que forman la vanguardia del progreso.¹²

Según Joaquín Belaguer, la obra poética de Salomé Ureña "es limpia, es pulcra, es nítida, sin que ningún detalle muestre que ha sido prolijamente cincelada. Su perfección relativa no nace de pulimento exagerado sino de su apego a las formas clásicas y de su amor a la sobriedad sentenciosa".¹³

En la poesía hispanoamericana del siglo XIX antes del modernismo, Salomé Ureña nos ofrece una nota de elegante y casta belleza. Hay a veces acentos de íntimo lirismo en su obra, así como un sentimiento de la naturaleza. Pero no es suyo el gran tema del amor en todas las variaciones de Delmira Agustini, ni de Alfonsina Storni; no es suya la obra de pura creación de Gabriela Mistral. Es amor a la tierra en que nació, es el celo e interés por el decoro del hombre, por su perfección, por su libertad, que son los motivos más importantes que impresionan la sensibilidad de Salomé Ureña. Ella vive los dolores y las esperanzas de la patria; exalta sus glorias y sus triunfos. Salomé Ureña quiere impulsar a la nación por la senda de la paz, del decoro y del progreso.

RUTH S. LAMB,
Scripps College,
Claremont, California

¹² "La gloria del progreso", *op. cit.*, pp. 78-81.

Expresión de Puerto Rico en la literatura contemporánea *

(1934 - 1956)

PUERTO RICO pasó los primeros lustros de esta centuria en busca de su expresión, vacilante en medio de su destino entre el pasado de raíces insulares hispánicas y el presente lleno de perplejidades en relación con los Estados Unidos. El desasosiego cultural provocado por el traslado histórico de la isla se reveló esencialmente en el aspecto lingüístico. Desde los albores del siglo veinte surgió la voz de alarma de José de Diego (1867-1918), en pro de la lengua castellana, baluarte de la nacionalidad puertorriqueña. Del 1927 al 1928 Navarro Tomás confirmó con sus investigaciones sobre *El Español en Puerto Rico* (1948), "la propiedad con que los elementos más decisivos en el funcionamiento orgánico del idioma desempeñan su papel hasta en los rincones más escondidos de la isla". Años más tarde, Pedro Salinas deja como secuela de su estancia en Puerto Rico el famoso discurso del 1944, *Aprecio y Defensa del Lenguaje*, inspirado por esta dimensión entrañable del ser o no ser de nuestro pueblo, junto a los hermosos poemas al mar de San Juan, *El Contemplado*.

El afán de hacer a Puerto Rico un país bilingüe durante más de medio siglo no ha podido vencer la hegemonía del español, el único lenguaje que Puerto Rico reconoce como suyo.

* Trabajo leído en la Convención Anual de la "Modern Language Association, en Washington, en diciembre de 1956.

No podría cantarse esta victoria, sin embargo, sin el apoyo vital del pueblo que ha conservado y enriquecido su herencia lingüística con un tesón inalterable y ejemplar. El habla del jíbaro, el folklore musical y poético vinculado a sus costumbres y fiestas tradicionales, son la cantera inexhausta en la cual el escritor culto halla un filón de inspiración y de esperanza. De esas raíces hereditarias se nutre la literatura contemporánea de la isla.

Las fuentes cultas de esta etapa están ligadas a la generación del 98 en el lenguaje y las predilecciones de los prosistas, cuya filiación afectiva con las ideas y el estilo de Azorín, Ortega y Unamuno, es motivo de orgullo y de prestigio. Los poetas tienden a acogerse a la sombra de Juan Ramón Jiménez, de García Lorca, de los místicos del Siglo de Oro, además de frecuentar el trato de la lírica inglesa y francesa. Del clima hispanoamericano se captan las huellas de los artistas y pensadores desde Rodó y Darío hasta Alfonso Reyes y Gabriela Mistral. No obstante, la herencia de lo puertorriqueño mismo es menos perceptible. Por circunstancias complejas de la historia, se había desterrado a Puerto Rico de la escuela desde el 1898 hasta muy recientemente: *El Gíbaro* de Manuel Alonso (1822-1889), al igual que el poeta gongorino Ayerra y Santa María (1630-1708), y el náufrago Alonso Ramírez (1662-1700), inmortalizado por Sigüenza y Góngora, permanecían relegados al olvido, ignorándose que eran compatriotas lejanos del siglo XVII, distinguidos en las letras de la Nueva España. Durante la jornada posterior a la Primera Guerra Mundial hasta el 1932 más o menos los escritores del presente estaban en la niñez y la adolescencia. Despertaban a la literatura leyendo las obras de los clásicos y modernos de España y de Francia, no tanto las de los hispanoamericanos, y los más curiosos buscaban las obras de los escritores ingleses, norteamericanos, rusos, escandinavos, etc... todo lo que se leía entonces en las esferas intelectuales del mundo. Los jóvenes de las generaciones nuevas leen hoy con igual avidez a Sartre, a Kafka, a Rilke, a Faulkner.

De todo lo expuesto se deduce una sencilla verdad: al escritor contemporáneo de Puerto Rico le atrae la cultura occidental lo mismo que la insular, pero siente la necesidad y la

urgencia de volver a las corrientes propias, y de conocerse mejor para aprovechar mejor las corrientes extranjeras. Darle valor a lo autóctono es el impulso mayor en la literatura desde el 1934 hasta el presente. Los escritores de estos años han salvado con devoción y estudio lo que se les negó en la infancia y la primera juventud: el conocimiento y el respeto de su pasado histórico y cultural. La literatura erudita ha adquirido dimensiones importantes: los ensayos y las monografías más significativas, con muy pocas excepciones, se inspiran en el folklore, la historia y la literatura desconocida de la isla.

En las obras fundamentales correspondientes a los años del 1934 al 1956 se puede apreciar el perfil diferenciador de Puerto Rico en el mapa cultural hispánico. La importancia de la isla en el conjunto americano debe ser motivo de reflexión futura. De ningún modo pretendemos enjuiciar su valor en este breve espacio. A grandes rasgos sí podemos trazar un bosquejo esquemático de la trayectoria del escritor puertorriqueño. Antonio S. Pedreira (1899-1939), maestro de mi generación, publica *Insularismo* en 1934, obra de introspección y búsqueda de lo puertorriqueño, la cual desata una corriente fecunda de estudio y de creación inspirada en los temas de la tierra. Ya en 1932 Pedreira había publicado una magnífica *Bibliografía*, fuente indispensable de información para todo el que estudie la cultura de Puerto Rico. Tomás Blanco sigue a Pedreira con el *Prontuario Histórico*, en el cual reseña la evolución del país desde la época pre-colombina hasta el 1935. A partir de entonces se multiplican las obras de carácter valorativo y analítico de los componentes culturales integrados en la realidad puertorriqueña.

Tanto en el ensayo como en el teatro y en la literatura narrativa se advierte el despertar de la conciencia creadora para ver y sentir lo que se tiene al alcance de la mano y el corazón, inseparablemente de las inquietudes estéticas y filosóficas de proyecciones universales. La crítica de autores y de obras nacionales y extranjeras, además de la obra puramente imaginativa, ha adquirido paralelamente un auge y un cultivo sin precedentes. Escritores como Tomás Blanco, Hernández Aquino, Enrique Laguerre, Manrique Cabrera, Fernández Méndez, José A. Balseiro, José Emilio González, y varios más

cuyo nombre se escapa involuntariamente, han dedicado tiempo y espacio al cultivo de la obra propia, de expresión puramente creadora, al igual que al trabajo erudito de crítica y de investigación. El año 1955 es significativo: Josefina Rivera de Alvarez publica un buen *Diccionario de Literatura Puertorriqueña*, y Francisco Manrique Cabrera escribe el primer manual de la historia literaria nacional. *Asomante*, la mejor revista del país, y una de las mejores de América, celebra los diez primeros años de su existencia dedicando los dos números iniciales del año a las letras contemporáneas de Puerto Rico. Si repasamos la bibliografía de la etapa que nos ocupa hallamos valiosos libros de estudio escritos por Concha Meléndez, Margot Arce, Nilita Vientós, José Balseiro y Domingo Marrero.

La novela de Enrique Laguerre se conoce desde el 1935. En *La llamada*, su obra más importante, se incorpora el cañaveral a las llanuras, las selvas y las pampas de la novelística hispanoamericana. El cuento puertorriqueño irrumpe cada vez con más fuerza y personalidad en la escena narrativa. Después de Miguel Meléndez Muñoz y Emilio S. Belaval, el cuentista joven que más se ha destacado es Abelardo Díaz Alfaro, autor de *Terrazo* (1947). Las obras teatrales han ganado en perspectiva. Entre sus mejores cultivadores se debe mencionar a Francisco Arriví junto a René Marqués, autor de *La carreta* (1952). Estimo *La carreta* de Marqués una de las comedias mejor logradas de la literatura teatral contemporánea en lengua española. El juicio del distinguido mexicano Ermilo Abreu Gómez coincide con el mío al afirmar que "*La carreta*, por su estructura y por su tema, es una de las obras maestras del teatro hispanoamericano".

La poesía lírica es la expresión más íntima y elocuente de las aspiraciones creadoras del escritor puertorriqueño. Después de Luis Lloréns Torres (1876-1944), el poeta nacional de la tierra, contemporáneo de Virgilio Dávila (1869-1943), cantor criollo del pueblo y del campo, la lírica postmodernista ha seguido un rumbo vertical, perdiendo en horizontes exteriores lo que ha ganado en subjetivismo. Muchos buenos poetas vanguardistas de Puerto Rico han dado genuinas muestras de originalidad. Evaristo Ribera Chévremont y Luis Palés Matos

quizás representen la cumbre en el devenir de la lírica ya consagrada. Entre los más jóvenes merecen destacarse entre los mejores poetas del presente a Luis Hernández Aquino, Juan Antonio Corretger, Julia de Burgos (1914-1953), Francisco Manrique Cabrera, Clara Lair y Francisco Matos Paoli.

Podría decirse a manera de síntesis que el cuento, la novela y el ensayo se han dedicado desde el 1934 al esclarecimiento de los valores nacionales y al examen de las ideas, incluyendo en su repertorio interesantes incursiones por el mundo poético y filosófico de grandes escritores de afuera: Ortega y Gasset, García Lorca, Henry James, Alfonso Reyes, Unamuno, Azorín, etc., han servido de tema a algunas de las obras más interesantes y valiosas de la crítica puertorriqueña y constituyen una contribución de mérito al conocimiento de estos autores. La poesía, mientras tanto, se caracteriza por una inquietud trascendente, se desprende de los afanes del vivir cotidiano y desplaza la sencillez y la "difícil facilidad" de su entraña boricua hacia nuevas aventuras metafóricas, pero sin perder el contacto con la experiencia vital de su pueblo.

En conclusión: la literatura contemporánea de Puerto Rico expresa el dramatismo de la vida puertorriqueña en el siglo XX: la pugna por no dejar morir ni su lengua, ni sus tradiciones, ni sus preciadas cualidades de pueblo antillano. Siendo nuestra isla la única tierra del Caribe vinculada políticamente a los Estados Unidos desde el 1898 es de suma importancia y de proporciones heroicas el esfuerzo de los puertorriqueños por sobrevivir dentro de esa relación con una cultura extranjera, afirmando en la obra literaria su identificación con el mundo de lengua española. Con un sentimiento fraterno y espontáneo, Mariano Picón Salas le dedicó a Puerto Rico hace precisamente diez años —1946—, una de las arengas más hermosas que ha provocado nuestra tierra. La tituló *Apología de la Pequeña Nación*, y en ella manifestaba que "Puerto Rico tiene que hablar a la América entera". Añadía algo más: "Puerto Rico está en el cruce e intimidad de más de veinte naciones que desean escucharlo". Creo que nuestros escritores han recogido el mensaje del amigo venezolano y han respondido a la llamada. La pequeña nación del Caribe se ha hecho

eco de la voz de Picón Salas. En la poesía y en la prosa de la última década sobre todo ha retoñado el eterno romanticismo boricua con un matiz austero y elegante; se han salvado la tradición hispánica y el criollismo; y Puerto Rico ha afirmado su personalidad en las letras. Un magnífico haber de obras coloca hoy a la literatura de la isla entre las más vigorosas del conjunto hispanoamericano. El tema nacional, el lenguaje y el estilo, el timbre isleño, la voz autóctona de nuestro boricuismo, distinguen de la española y de la hispanoamericana a la literatura de Puerto Rico en el siglo XX.

La expresión de la isla reclama, pues, la atención de los lectores y los investigadores de las letras hispanoamericanas.

MARÍA TERESA BABÍN,
New York University,
New York 3, New York

Preludio al tema del modernismo en Puerto Rico

(CICLO GENERACIONAL: 1907 - 1921)

I — ORÍGENES Y AFIRMACIÓN

EL modernismo en Puerto Rico nace como una reacción estética frente a la fría y marmórea clasicidad parnasiana del ciclo generacional anterior (1880-1907).¹ Surge de un lado, por influencia de los poetas modernistas hispanoamericanos: Rubén Darío (1867-1916), José Santos Chocano (1867-1934), Amado Nervo (1870-1919), Leopoldo Lugones (1869-1938), Julio Herrera Reissig (1875-1910), etc.; de la otra zona peninsular, por afinidades con los poetas españoles: Salvador Rueda, Juan Ramón Jiménez, Manuel y Antonio Machado, Francisco Villaespesa y Emilio Carrere; y del área norteamericana, se advierten marcadas simpatías hacia los poetas Edgar Allan Poe y Walt Whitman.

Los precursores de este movimiento lírico en la isla (y precursores, además, en Hispanoamérica), son los siguientes poetas: José de Diego (1866-1918), autor de *Jovillos* (Barcelona, 1916), libro de poemas premodernistas, publicados en España, entre 1887 y 1890, en las revistas: *Madrid Cómico*

¹ Véase: Matos Bernier, Félix, *Isla de Arte* (San Juan, Puerto Rico, 1907), Caps. "Modernismo y Decadentismo", pp. 236 a 245, y "Musa Moderna", pp. 246 a 263; y además: Canales, Nemesio, *Paliques* (Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1952), pp. 61 a 69.

y *La Semana Cómica*, a la luz de Rubén Darío, príncipe de esta escuela poética. Cuando estudiaba en España José de Diego, dice el autor que:

dirigía *Madrid Cómico* el ingeniosísimo Senesio Delgado, y la *Semana Cómica*, el bueno y excelente amigo José Fernández de la Reguera: alrededor de ellos, un estado mayor de escritores. Discípulo y compañero, el más joven y humilde, fui yo de aquella brillante y precursora generación literaria.²

En estas dos revistas, *Madrid Cómico* y *La Semana Cómica*, publicó José de Diego sus primeras producciones poéticas jocosas, aunque en su mayoría de variaciones festivas y de puntas satíricas: poemas que aparecen recogidos posteriormente en su libro: *Jovillos*. Y precisa acentuar con tinta de recuerdo, que fueron estos poetas del *Madrid Cómico* y *La Samana Cómica*, los iniciadores del modernismo en la poesía española, entre ellos, José de Diego, que ya se iniciaba con paso firme y decidido en la matrícula de los nuevos módulos de las letras de entonces. Rubén Darío, corifeo del movimiento poético aludido, afirma el hecho en su obra: *Cantos de Vida y Esperanza*, de 1905, cuando el poeta nicaragüense nos dice:

en cuanto al verso libre moderno, ¿no es verdaderamente singular que en esta tierra de Quevedos, y de Góngoras, los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo, hayan sido los poetas del *Madrid Cómico* y los libretistas del género chico?³

En el orden del tiempo, José de Diego, fue el primer poeta modernista en Puerto Rico, cosa que ya habíamos probado en nuestra obra: *La Poesía en Puerto Rico*, terminada en 1935, y publicada bajo el signo espiritual de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el año de 1943.

² De Diego, José, *Jovillos* (Barcelona, 1916), pp. 8 a 9. Y véase además: Rosa-Nieves, Cesáreo, *La Poesía en Puerto Rico* (México, D. F., 1943), pp. 217 a 220.

³ Darío, Rubén, *Cantos de Vida y Esperanza* (Barcelona, s. f.), p. 10.

Después de José de Diego, entre los precursores nuestros, va en turno cronológico: Luis Lloréns Torres (1878-1944), autor de un libro auroral: *Al Pie de la Alhambra*, publicado en Granada (España), en 1899. En este opúsculo poemático figuran las siguientes poesías, iluminadas por la nueva fórmula estilística: "Fragmento", "Soneto" y "Adiós".

Estos son nuestros madrugadores tanteos modernistas. Más adelante, en los preludios de esencia y presencia del nuevo estilo, nos hallamos con Arístides Moll Boscana, autor del libro: *Mi Misa Rosa*, de 1905; Jesús María Lago, autor de: *El Canto de las Rosas*, poema versolibrista de 1907, *Cetro de Amor* (1912), en donde el poeta utuadeño usa el eneasílabo como unidad melódica, y *La Flota de los Sueños* (1912), del mismo portalira: primer poema que usa la unidad melódica tetrasilábica en el parnaso isleño, adelantándose así, en este aspecto técnico, a Luis Lloréns Torres y su hermosa *Canción de las Antillas* (1913); y finalmente, Manuel Osvaldo García, autor de: *Canto a España*, publicado en 1911, poema estructurado en sextinas de catorce sílabas métricas.

Esta modalidad generacional de sello hispanoamericano, le debe su principal apogeo y acogedor desarrollo en el país, a la publicación de la *Revista de las Antillas*, fundada en el 1913, y que dirigía Luis Lloréns Torres en San Juan. Ya, con este palenque, en donde floreció la crítica de Nemesio Canales, Cristóbal Real, Miguel Guerra Mondragón, Luis Samalea Iglesia, y otros, el empuje se va acentuando hasta la influencia certera en los jóvenes alfareros del pensamiento poético de toda esa generación estética.

II — ACLIMATACIÓN Y APORTES

El versolibrismo simbolista se nacionaliza en nuestra poesía definitivamente con el precioso poema de enorme empeño: "La Canción de las Antillas" (1913), de Luis Lloréns Torres, aunque en el orden del tiempo, ya en 1910, el poeta de Collores había escrito su poesía: "Barcarolas" (o "Visión de la Barca"), de antecedentes modernistas, y su "Rapsodia Criolla",

publicada en el *Puerto Rico Ilustrado*, del 14 de mayo de 1911, Año II, Núm. 63.⁴

La visita de varios poetas extranjeros a la isla, en el período generacional del modernismo (1907-1921), ayudó a la plasmación y enraizamiento de la nueva estética novecentista, tales líridas fueron: Salvador Rueda, José Santos Chocano y Francisco Villaespesa.⁵ La estada de José Santos Chocano en Puerto Rico (1913) prende un nuevo tema nativista, que había estado dormido en las lirás isleñas: el tema de la patria. Chocano reinstala el asunto, le insufla nuevos entusiasmos, y recomienza a cantarse el paisaje, la historia y el deseo libertario, que con la aparición del Partido Unión de Puerto Rico (1904), José de Diego había orientado hacia la independencia.⁶

Como hemos señalado anteriormente, el modernismo en Puerto Rico es una modalidad estilística del movimiento modernista de Rubén Darío (y otros poetas) en la América Hispana. De los corifeos líricos de Hispanoamérica, nuestros apolonidas recogieron las siguientes características generacionales: el versiculismo formal de origen norteamericano (Whitman) y de asimilación francesa (Verlaine), la ensoñación azul por el matiz y el color, la imaginativa sugerencia emocional, la nueva adjetivación preciosista, el orgullo por la creación de una metáfora doncella, musical y desnuda, la afición por la armonía de la sintaxis, el paisaje animista de sinestésicas connotaciones, la preocupación vital por la egolatría, y la vieja

⁴ Véase: *Revista de las Antillas*, Año I, junio de 1913, Núm. 4, pp. 85 a 95. Consúltese además nuestro ensayo: "Cinco Generaciones Estéticas en la Poesía Puertorriqueña", en *Estudios Americanos*, (Sevilla, España), Vol. XI, Núm. 54, Marzo 1956, pp. 1 a 211.

⁵ Rubén Darío visitó a Puerto Rico en un tiempo tan breve, que solamente una minoría de intelectuales de San Juan tuvo la bella oportunidad de cambiar impresiones literarias con él.

⁶ El tema de la libertad de la patria aparece en los siguientes poemarios de José De Diego: *Pomarrosas* (Barcelona, 1904), *Cantos de Rebeldía* (Barcelona, 1916), y *Cantos de Pitirre* (San Juan, 1950). El poeta de Aguadilla tomó como símbolo de la libertad de su pueblo, el pitirre.

El libro de José Santos Chocano se publica en San Juan, P. R. en 1914, bajo el título: *Puerto Rico Lírico y Otros Poemas*, con un prólogo de Luis Lloréns Torres.

fórmula alejandrina del arte por el arte, de prolongación romántica.

III — CONCLUSIÓN

Nuestra modesta aportación a la escuela modernista hispanoamericana puede sintetizarse en dos zonas presidentes: de un lado el aspecto temático, en donde la lírica puertorriqueña ensaya el tema de la poesía negra afroantillana (Luis Palés Matos y Fortunato Vizcarrondo); la jibaridad poética elevada a diapasón culto (Luis Lloréns Torres, Virgilio Dávila, el Padre Juan Rivera Viera, etc.); la emoción colorista del paisaje tropical, con un fondo de tristeza violácea muy puertorriqueño, visible en casi todos nuestros poetas (Evaristo Ribera Chevre-mont, José A. Balseiro, Joaquín Monteagudo Rodríguez, Antonio Nicolás Blanco, Luis Antonio Miranda, Carlos N. Carreras, Jesús María Lago, José de Jesús Esteves, José P. H. Hernández, etc.); y el tema de la libertad de la patria: (José de Diego, Luis Lloréns Torres, etc.). En el aspecto de la arquitectura del verso, se ensayaron casi todas las modalidades técnicas usadas por Rubén Darío en su poesía, amén del uso del hexámetro latino, practicado aquí con bastante buen éxito por el poeta Arturo Gómez Costa, y un intento de creación, por Luis Lloréns Torres, de dos nuevos endecasílabos: uno con acentos en 3a. y 7a., y otro con acentos en 5a. y 8a. Lo demás pertenece al versolibrismo rubendariano, cuya implantación en la isla hemos explicado anteriormente.⁷

CESÁREO ROSA-NIEVES

*Universidad de Puerto Rico,
Río Piedras, Puerto Rico*

⁷ La invención de Luis Lloréns Torres fue el endecasílabo de 5ta. y 8va., pues el de 3ra. y 7ma. había sido ensayado por el peruano Manuel González Prada con anterioridad. Véase Lloréns Torres, Luis, *Sonetos Sinfónicos* (San Juan, P. R., 1914), pp. 9-21.

RESEÑAS

JUAN ANTONIO AYALA, *Lydia Nogales, un suceso en la historia literaria de El Salvador*, San Salvador: Ministerio de Cultura, 1956.

En 1947 estremeció el ambiente literario de El Salvador la aparición de una nueva poetisa: Lydia Nogales. Un grupo de prestigiosos literatos—entre ellos Raúl Contreras, Hugo Lindo, A. Guerra Trigueros y M. J. de Arce Valladares—salieron galantemente a la palestra y apadrinaron los primeros ejercicios poéticos de la talentosa adolescente, elogiándola sin medida y anunciando a los cuatro vientos que en Lydia Nogales le nacía a El Salvador una poetisa de alcurnia internacional. Los poemas de Lydia Nogales aparecieron en el periódico *La Tribuna* y fueron reproducidos por revistas y diarios de México y Centro América. Ansioso el público de conocer en persona a tal portento demandó de sus padrinos más detalles de carácter biográfico; quiso conocerla y rendirle homenaje. Y entonces aconteció la catástrofe... Se dijo que la poetisa padecía de una enfermedad incurable y reposaba, en completa reclusión, en alguna montaña de la provincia de Santa Ana. Un médico aseguró conocer a su familia. El padre de la poetisa escribió una carta a *La Tribuna*, pero la carta resultó ser apócrifa y el "padre" un *saboteur*, miembro de la facción de los incrédulos, quien pretendía de este modo encender las dudas ya crecientes de los lectores. Pronto se formaron dos acérrimos bandos: los nogalistas y los anti-nogalistas. Combatieron por la prensa, en los cafés y los salones. Cambiaron toda clase de denuestos. Hasta que el interés público amainó, *La Tribuna* dejó de insertar cartas de los lectores, los literatos se retiraron sonrientes y satisfechos a curarse las "heridas" y Lydia Nogales pudo, al fin, gozar plena y eternamente de su indispensable retiro...

Hoy, el ensayista y profesor español Juan Antonio Ayala, radicado en San Salvador, reúne en elegante volumen toda la historia del *affaire*

Nogales: artículos —algunos de excepcional valor— escritos por Guerra Trigueros, Hugo Lindo, Juanita Soriano, y otros; los poemas que sus colegas le dedicaron, entre ellos un hermoso soneto por Claudia Lars; las cartas y airadas protestas de quienes se sintieron víctimas de un timo; y, lo que constituye la médula del libro, la obra completa de Lydia Nogales precedida de un estudio sobre su arte poético por Ayala. El ensayista de garra que se esconde en Ayala ejecuta verdaderas proezas de fina interpretación para hacer justicia a una poesía que indudablemente posee calidad estética, pero que se presenta ante el público entre corrientes de ironía, como insegura del impulso esencial que la pone en movimiento. Según sucede a menudo en estos casos, la broma inicial se convirtió, si no en drama, al menos en algo extremadamente serio: la poesía de estas exquisitas especulaciones sobre el tiempo y la muerte revela más de la cuenta, va siempre un paso más adelante de la precaución de su autor, como cosa viva y compleja que habla por sí misma ante el desconcierto del creador y de los amigos que están al tanto del secreto. Porque Lydia Nogales es un poeta, y su obra, un capítulo valioso en la producción ya prestigiada de uno de los buenos modernistas salvadoreños. Digo esto suponiendo que se ha probado ya sin lugar a dudas que Raúl Contreras se esconde bajo el pseudónimo de Lydia Nogales (Ayala lo sugiere, no lo afirma, y hace bien pues el hecho en sí no constituye un factor primordial de su interpretación). Curioso caso de plasticidad y virtuosismo admirables es el de estos versos nacidos como flor de invernadero en un legítimo clima sorjuanesco. Indagando los detalles de esta historia, exaltando el valor intrínseco de la poesía que forma su centro, atendiendo a amigos y detractores, Juan Antonio Ayala le da categoría literaria a lo que pudo ser una simple diversión de corrillos y la convierte en un episodio de primaria importancia en la crónica de la literatura centroamericana contemporánea. Libro ameno, escrito con alta perspicacia crítica y estilo de sobria elegancia, es éste uno de los más señalados aciertos editoriales del Ministerio de Cultura de El Salvador.

FERNANDO ALEGRÍA

Universidad de California, Berkeley

OMAR DEL CARLO, *Proserpina y el extranjero. El jardín de ceniza*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1956.

Buenos Aires sigue siendo uno de los centros de más actividad teatral, en toda Hispanoamérica. Entre las figuras mayores—en edad y en méritos—se destacan Vicente Martínez Cutiño (1887), Samuel Eichelbaum (1894) y Conrado Nalé Roxlo (1898). A veces escritores notables en otros géneros suelen dignificar el teatro con piezas ocasionales; pero, si nos limitamos a los de más exclusiva vocación dramática, podríamos mencionar, entre los jóvenes, a Agustín Cuzzani, Tulio Carella, Pablo Palant, Juan Carlos Gené, Vito de Martini, Julio Imbert, Carlos Gorostiza, Osvaldo Dragún y otros.

Omar del Carlo (1918) es uno de los más interesantes. Narciso Pousa, en su ensayo sobre "El teatro de Omar del Carlo" que aparece como prólogo de este libro, señala cómo, en *Electra al amanecer*, *Proserpina y el Extranjero* y *El jardín de ceniza*, logra pureza lírica con un máximo de espectacularidad. Espectacularidad de melodrama, pero con virtudes poéticas. Y Juan José Castro—en otras páginas prologales: "Por qué elegí *Proserpina*"—declara el valor "esencialmente musical" de este drama de Omar del Carlo. Se recordará la admiración de Juan José Castro por la música que compuso Igor Stravinski para el poema de André Gide, *Perséphone* (representado en Buenos Aires, en 1936). Nada extraño, pues, que se sienta atraído por la audacia con que Omar del Carlo ha reelaborado el mismo mito.

El mito del rapto de Proserpina penetra como un rayo de luz en la sórdida realidad de un inquilinato porteño y se refracta en extraños reflejos de poesía. Sol en la charca, que muestra esmeraldas en el agua podrida. El Mito, personificado, avanza por el escenario y nos habla: al conjuro de su palabra ocurren rápidas transmutaciones. El infierno se muda a Buenos Aires; el Aquerón se queda inmóvil, en el sucio Río de la Plata; Hades, rey del mundo subterráneo, se disfraza de Porfirio, el guapo, rey del hampa; la deidad Proserpina, hija de Deméter, es ahora Proserpina, una muchacha de los campos del sur, que cae en un ambiente de infamia y prostitución.

Hábilmente, Del Carlo funde mito y realidad y juntos se salvan para el arte dramático. Los personajes son criaturas de la Argentina de hoy; y, sin embargo, sus gestos y palabras tienen una fuerza que les viene desde el fondo de los tiempos. Y el paisaje de trigales donde vivían Demetria y su hija Proserpina nos siguen dando una emoción argentina aunque sepamos

que éstos son los trigales de la deidad Deméter. El enlace del mito de Proserpina raptada en el infierno con las figuras de Claudio y Flavia —el punto moralmente más bajo del poder pagano y el arranque de la expansión del cristianismo— agrega al drama intenciones de alegoría religiosa. La salvación final de Proserpina adquiere así valor de símbolo moral.

Omar del Carlo rompe la composición en marco del teatro moderno y pone la acción en libertad: movimiento rápido de escenas vivas, sueltas, desnudas, cambiantes. La fluidez del teatro griego o del teatro de Lope de Vega y de Shakespeare —después del endurecimiento de los decorados realistas— vuelve ahora a correr por el cauce de las formas nuevas del teatro contemporáneo, formas que han aprendido del cine, sin imitarlo.

Omar del Carlo ha declarado varias veces su programa teatral: apoyarse en el poder mágico de la palabra para crear un espectáculo con toda la libertad de los tiempos de Isabel. Se desentiende de la mera unidad exterior, determinada mecánicamente por los cuadros escénicos y los decorados, y procura dar al diálogo unidad interior, de fantasía y significación.

ENRIQUE ANDERSON IMERT

*University of Michigan,
Ann Arbor, Michigan*

EDUARDO BLANCO AMOR, *La catedral y el niño*, nueva edición de Losada de Buenos Aires, del 4 de octubre de 1956. 405 pp. Viñeta en la cubierta por Silvio Baldessari.

El autor, Eduardo Blanco-Amor, nació en Orense (Galicia) a principios del siglo, y desde 1918 ha vivido casi todo el tiempo en Buenos Aires, dedicado con gran éxito a la poesía, el teatro, la novela, el ensayo, la crítica, el periodismo y la cátedra.

La catedral y el niño es una novela descriptiva, especialmente de la vida y costumbres de Orense, o como la llama siempre el autor, Auria, ciudad fundada por los romanos, cerca del río Miño, famosa por sus aguas termales, por el puente de Trajano y sobre todo por una catedral del siglo XIII, que pretende encarnar el espíritu de sus habitantes. Los canó-

nigos rigen la ciudad y dan la pauta a su aristocracia tradicionalista, a pesar de la resistencia de un grupo progresista, representado por la prensa y por unas pocas familias pudientes. Una de éstas, los Torralbas, protagonizan la novela, contada en primera persona por Luis Torralba, niño de ocho años al principio del relato, hijo de un matrimonio separado, que vive unas veces con su madre en la casa solariega de frente de la catedral, y otras en el pazo de su padre. Todas las experiencias vitales del niño con su familia y la ciudad son transferidas por éste a ese coloso de piedra, con el cual lucha por arrancarle el misterio de su poder. De ahí el acertado título de la obra.

Sin ser ésta, ni con mucho, una novela de fantasía, sino realista hasta el extremo, dos obras esculturales tienen en ella un rango casi de personajes: el famoso Cristo de la catedral, y un pequeño David, grabado en el capitel de una columna exterior, casi pegada al balcón del cuarto de Luis. Este David con su arpa se reviste diariamente de las más caprichosas y variadas formas en la mente del niño, y es como la clave musical de la novela; el Cristo, en cambio, es el objeto de un odio infantil inexplicable y como la encarnación del Misterio. Luis trata de destruirlo violentamente y descubre que es una momia humana.

La acción principal, que cubre un período de once años y está diluida en una especie de diario minucioso, da cuenta de la vida de Luis en sus relaciones con el ambiente. Resumida al minimum, es el atormentado presenciar de las desavenencias familiares; la pésima conducta de su padre que ocasiona la muerte de su madre; el desafecto de sus dos hermanos medios, María Lucila y Eduardo, que más tarde terminan en amores incestuosos y pseudo-matrimonio, huyendo de España; la lucha de su familia con un canónigo atrabiliario y cruel a quien Modesto, su tío paterno, castiga con una paliza, la cual le cuesta varios años de presidio, para regresar después de ellos, convertido de altivo anticlerical en un simplote rezandero y vulgar; el servilismo de Auria que se deja dominar arbitrariamente por una casta clerical de viciosos; la explotación inicua de parientes usureros y de usureras beatas; la vida humanitaria de la celestina local, llorada por todo el pueblo, pero que no puede recibir sepultura normal; etc., etc.

Otros hechos centrales, ya no presenciados sino realizados por Luis mismo son: su primera comunión; su frustrado intento de suicidio a los nueve años de edad (!); sus aventuras con la joven criada, cuyo honor no tiene que reparar...; su internado forzoso en un colegio de curas, lleno de vicisitudes; su indiferencia al afecto, mitad intelectual, mitad sen-

sual, del amigo íntimo de su adolescencia, Amadeo, quien, a pesar del rechazo físico, sigue siendo su confidente; sus primeros versos; su primera interpretación del mundo; su total desengaño; la ruina económica de su hogar; y por fin, como desenlace, su viaje a la Argentina, mundo nuevo para una vida nueva, como huyendo de la podredumbre y derrumbe de toda su familia y su patria, viaje debido a la pura casualidad: un bonachón gallego, Valeiras, enriquecido en América, regresa a Orense con su familia a quedarse, pero se ve obligado por la Guerra Mundial a volver a la Argentina a defender sus intereses, y se lleva a Luis porque le ha caído en gracia.

La discusión del carácter autobiográfico de esta novela, además de ser un poco bizantina, resulta difícil por la escasa información biográfica de que dispongo. Pero es interesante notar que tanto el autor como su personaje nacen en la misma época y lugar, cultivan la poesía y emigran a Suramérica en la adolescencia. Hay además una infinidad de sutilezas psicológicas que sólo un autobiógrafo puede descubrir. Lo cual no es mucho decir, claro está, puesto que toda novela siempre tiene algo de autobiográfica.

Aunque Blanco-Amor no predica, ni pretende enseñar algo directamente, y aunque la descripción amena y sosegada de las costumbres parece ser su principal objetivo, este escéptico y regocijado adorador de la belleza resulta enseñando mucho. La lección varía según el lector, sin embargo. Para mí, la tesis central es la ruina de la vida social, familiar e individual desatada por la clase clerical todopoderosa en su lucha de predominio. La catedral derrota al niño, símbolo tal vez de la vida natural pura. Esta vida hay que esperar encontrarla en América, pues toda España está como Auria. En este sentido, esta novela gallega es a la vez una novela americana.

La pintura de la corrupción moral, sin lamentos ni complacencia, sin caricatura, es desoladora: incluye todos los vicios capitales, todos los pecados de la carne sin excepción alguna, la avaricia, la hipocresía, la soberbia, la injusticia, la cobardía, etc. El autor, sin embargo, no sólo trata de ser delicado en la descripción de los hechos, sino que exhibe maestría de ingenio para no herir al lector púdico, sin quitarle nada tampoco al dramatismo del relato. Su anticlericalismo no es rabioso ni parcial: ahí está la figura del canónigo bueno, Portocarrero, pintada con gran cariño. Éste, sin embargo, termina idiotizado por la parálisis, mientras que el canónigo mujeriego y sanguinario es exaltado al episcopado. En el caso de la barragana del tío Modesto, el autor se complace en mostrar la fide-

lidad de la concubina, por encima de la cárcel y persecución, y que al cabo de los años, a pesar de la desigualdad social, se convierte en su esposa. En cambio el carácter del padre es pintado como el de un señorito botarata, sin sentimientos, casado por el dinero, vicioso, egoísta, vulgar. Su coqueteo con la hermana de su esposa no es menos responsable de la tragedia que la perfidia de las lenguas, la intromisión de los parientes en la vida familiar, el error de un segundo matrimonio, etc.

De interés son las ideas estéticas y éticas expuestas en largos diálogos entre Luis y Amadeo, llenas de paradojas y de malabarismos verbales. Repetirlas aquí sería fuera de lugar; baste decir que se reducen a la exaltación de lo griego y de los ideales helénicos, y que no pretenden ser originales. No le falta a Blanco-Amor su tono burlón al exponerlas, aunque siempre sin tomar partido, lo mismo que hace con ideas políticas o raciales de galleguismo acendrado. Es el mismo tono socarrón y regocijado con que se burla aun de los jacobinos provincianos, y de su bullicioso y ramplón progresismo. Siempre prevalecen en el autor la vida y la belleza sobre la ideología y la verdad, a fuer de artista y de español.

El estilo de la novela es magistral: insuperable en la riqueza, propiedad y expresividad del vocabulario; originalísimo en las imágenes, de un brillo y una energía cautivadoras; admirable en saber conservar la tensión y el interés, a pesar de las largas descripciones y de episodios poco pertinentes. Es notable el atrevimiento con que canoniza palabras ordinariamente proscritas del lenguaje literario pero insustituibles, o con que forja o admite neologismos y americanismos que contrastan agradablemente con un castellano de la más pura ley. El realismo en la descripción de las costumbres gallegas y la fidelidad en la reproducción del vocabulario e ideología del pueblo bajo sorprenden y maravillan. En la belleza de las descripciones físicas se descubre a un poeta lírico de primer orden. Y el dramaturgo se deja ver en la creación de caracteres inolvidables como el de la tía Pepita, el tío Modesto, el ateo Tarántula, la celestina, el avaro, la vieja criada Joaquina, Julio el Callado, compañero de internado, el sibarita Amadeo, las Fuchicas, el indiano, etc.

En conclusión, esta novela, a pesar de la minuciosidad fotográfica de las descripciones, que la hace de lectura pausada, es sumamente interesante y artística, y el pesimismo moral que imprime sobre el lector va compensado por un genuino deleite estético.

EBEL BOTERO

University of California, Berkeley.

TEATRO MEXICANO DEL SIGLO XX. Selección, prólogo y notas de Francisco Monterde, Antonio Magaña Esquivel y Celestino Gorostiza, México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 25, 26 y 27 [3 volúmenes], 1956.

Entre los múltiples factores que impiden un conocimiento cabal del teatro de Hispanoamérica, acaso sea el más grave la enorme dificultad de conseguir textos. En un medio cultural donde habitualmente los libros se publican en tiradas pequeñas, las obras teatrales se distinguen por el número reducido de ejemplares. La mayoría de los lectores cultos de literatura iberoamericana apenas conoce unos cuantos dramas de Ruiz de Alarcón y algo de Florencio Sánchez. Hasta los especialistas en la materia a duras penas logran reunir los textos más importantes. Si se ha repetido hasta el cansancio el viejo estribillo de que en Hispanoamérica no hay teatro, se debe más este concepto falso a las dificultades de conseguir los libros, que a la supuesta pobreza del género.

Precisamente por esta razón, tienen valor doble los tres volúmenes que aquí comentamos. Presentan una colección escogida de lo mejor y lo más importante que se ha escrito para el teatro en México en lo que va del siglo. Aquí encontramos suficiente teatro mexicano para demostrar de una vez para siempre que sí existe el teatro mexicano; que Alarcón y Sor Juana tienen quienes, si no los igualan hoy, prometen hacerlo en un mañana no muy lejano.

Corresponden estos libros a tres etapas del siglo xx: el primero, a las tres primeras décadas; el segundo, a los años 1932 hasta 1946; y el tercero, al período actual. Los antólogos son tres distinguidos hombres de teatro: Francisco Monterde, insigne historiador del teatro mexicano y miembro del influyente Grupo de los Siete; Antonio Magaña Esquivel, crítico teatral y autor de obras fundamentales para el estudio del teatro contemporáneo de México; y Celestino Gorostiza, dramaturgo y director, quien, durante un cuarto de siglo, ha luchado por fundar y sostener un auténtico teatro mexicano.

Además de proporcionarnos las obras y una breve pero sustanciosa nota crítica y bibliográfica referente a cada autor representado, que suman treinta y dos, los editores han escrito tres prólogos, cada cual en la materia que mejor conoce, los cuales en su totalidad no son otra cosa sino una historia del teatro contemporáneo de México. Como sería de esperar, existen ciertas disidencias. Notable entre éstas es la basada en las diversas interpretaciones ofrecidas por Monterde y Magaña Esquivel en

sus apreciaciones del éxito del Grupo de los Siete. Sin embargo, tales desacuerdos carecen de importancia, y queremos subrayar las excelentes valoraciones de dramaturgos y de períodos que los editores nos regalan. Aun cuando no estamos de acuerdo, resultan estos prólogos tan sugerentes como exactos en sus noticias.

El primer período corresponde a los años anteriores al éxito, muy relativo si se quiere, alcanzado allá por 1925 por el Grupo de los Siete. Es un período de larga y penosa búsqueda, después de la cual existía, por primera vez, un legítimo teatro mexicano, escrito y representado por y para mexicanos. Todo esto no se logró de la noche a la mañana. El teatro tuvo que pasar por su vía crucis: veinticinco años de ciega adhesión al modelo español, de lloriqueo romántico, de gritería echegariana, de regionalismo superficial, sin asomos de un verdadero aliento mexicano. Esto, en los ratos libres, cuando las luchas revolucionarias y el aislamiento producido por la Primera Guerra Mundial permitían que siquiera existiera el teatro: tales agitaciones imposibilitaban la llegada de compañías extranjeras, y las mexicanas no estaban capacitadas para hacer teatro por sí solas. Después, el impulso político desembocó en un teatro propagandista, indigenista, costumbrista, y, por evasión, retorno a la Colonia, sucesos estos que eran de esperar, pero que dieron muy poco teatro.

No fue sino en 1923 cuando aconteció la primera tentativa seria de crear teatro verdaderamente mexicano. Encabezado por el Grupo de los Siete, entre ellos, el mismo Monterde, el movimiento renovador acometía la doble empresa de remover el teatro estancado, traduciendo a dramaturgos extranjeros, y a la vez esforzándose por que se representasen obras de autores mexicanos, en vez de la consabida temporada de dramas españoles. Como dice Monterde, "...precedió la tarea de sanear el ambiente teatral. Eso equivalió a arrumbar lo inútil, después de haber renovado la atmósfera: abrir las ventanas secularmente cerradas en aquel recinto con aire viciado, en el cual no se podía ver ni respirar con amplitud..."

El volumen siguiente está dedicado a los revolucionarios del teatro; después de la labor básica, sobrevino la experimentación. El realismo cede el escenario al misterio y a la poesía. La temática nacionalista se rinde ante el verbo y la pregunta. Según dice Magaña Esquivel. "Es la llegada de los poetas al teatro". No les interesa crear teatro de sombrero ancho y treinta-treinta, ni tampoco dramas hogareños. Paradójicamente, el teatro mexicano echa sus raíces en el Teatro Ulises y Teatro Orientación, a los cuales hasta hace muy poco se les seguía tachando de antimexicanos. En su

búsqueda de lo nuevo, se amaestran actores, autores, escenógrafos; uno de sus logros más importantes es la exaltación del papel del director.

Se divide esta etapa en dos periodos: 1932-1938, la época verdaderamente experimentalista, dentro de las salas privadas y teatros minúsculos que servían de aulas, y 1938-1942, años de la lucha por llevar al escenario profesional los métodos del teatro experimental. Si a los Siete debemos el que no se haga teatro mexicano con ceceo español, a los experimentalistas de la segunda época les debemos el que el teatro profesional mexicano esté al tanto de las corrientes de último momento.

Si la segunda etapa es de experimentación, la tercera pudiera llamarse el período profesional. Nada hay de peyorativo en este calificativo, sino el hecho de que las conquistas y las inquietudes de los teatros experimentales se han trasladado a las tablas profesionales, con resultados sorprendentes. Abundan dramaturgos prometedores; cada año se estrenan obras valiosas. Entre muchos, deben subrayarse los nombres siguientes: Héctor Mendoza, Emilio Carballido, Ignacio Retes, Sergio Magaña, Federico Inclán, Rafael Solana. Todos están representados en este tercer volumen, al lado de autores consagrados ya, como Novo. Se han escogido a base de haber estrenado su primera obra después de 1947. Según se colige del prólogo por Celestino Gorostiza, la única dificultad en hacer su selección era la de escoger lo mejor entre lo mucho y bueno.

Representa este tercer volumen la conquista definitiva. Citando al editor, "...se establece en el teatro mexicano de hoy una curiosa paradoja: renuncia modestamente a sus pasadas ambiciones de universalidad y se hace nacionalista, localista, provinciano si se quiere, tan sólo para aspirar orgullosamente a merecer la universalidad por el hecho de ser mexicano, de tener una fisonomía, un carácter y un estilo propios. Quisiera circular como ciudadano del mundo, pero exactamente en la forma en que pueden hacerlo tanto los ciudadanos como el teatro: con un pasaporte de su país y un visado de las naciones extranjeras".

Celebramos la aparición de estos tres volúmenes, en edición pulcra y de presentación inteligente. Están aquí todos los que deben estar, desde el grito romántico hasta las intuiciones muy actuales de un Héctor Mendoza, niño pródigo del teatro mexicano. Esto no quiere decir que hubiéramos escogido estas mismas obras, de haber hecho una antología parecida. *Debiera haber obispas*, de Rafael Solana, por ejemplo, queda en un nivel bastante inferior a su *Estrella que se apaga*. Esta última obra no será tan lograda en la técnica, pero tiene un interés humano, una compasión y un diálogo mordaz que aquélla alcanza sólo a ratos. Ni vemos ningún valor

en *Clotilde en su casa*, de Jorge Ibargüengoitia. Pero esto no es más que una leve diferencia de gustos, sin importancia mayor. Lo que sí es de importancia, y mayorísima, es el hecho de que aquí tenemos una excelente antología de teatro mexicano moderno.

FRANK DAUSTER
*Rutgers University,
New Brunswick, New Jersey*

SWAN, CYGNETS, and OWL, *An Anthology of Modernist Poetry in Spanish America*, Translations by Mildred E. Johnson, Introductory Essay by J. S. Brushwood, Columbia, Missouri: The University of Missouri Studies, XXIX, 1956. VII y 199 pp.

Blackwell, Craig, Hays, Turnbull, Underwood, Walsh y otros han emprendido la difícil tarea de captar en inglés las bellezas de una creciente porción de la poesía hispánica. A estos nombres nos place poder añadir ahora el de la traductora de esta compilación de unos 68 poemas de 22 poetas representativos de la mejor poesía americana escrita en lengua española desde 1885 hasta aproximadamente 1936.

La señorita Johnson sigue a Craig (*The Modernist Trend in Spanish American Poetry*, 1934) en haber ampliado el período generalmente concedido al Modernismo para permitir la inclusión de unos poetas como Bodet, Borges y Neruda que difícilmente pueden ser identificados con los demás sin negar todo esfuerzo de establecer normas estéticas delineadoras. El Modernismo sigue siendo tema debatido. Nadie ha contribuido todavía con una definición respecto de su alcance y significado que satisfaga a todos. Empero, no es sino justo reconocer que las palabras preliminares de Brushwood constituyen un armonioso resumen de las mejor pensadas interpretaciones que hasta hoy se hayan escrito sobre la poesía hispánica del pasado medio siglo. Mejor, pues, que disputar detalles de índole poco más o menos arbitraria, incumbe felicitarle por habernos proporcionado una bien equilibrada introducción al espíritu y tendencias dominantes del período, a la vez que un mesurado aprecio de cada uno de los poetas presentados y los poemas traducidos.

Por ende, resulta esta antología mucho más que una mera colección de traducciones. Igual que la obra de Craig habrá de servir como otro

excelente texto para quien quiera seguir más a fondo el desarrollo de la poesía contemporánea hispanoamericana. Y también, desde luego, como otro puente de seguro y ameno enlace entre el mundo hispánico y el mundo anglosajón. Hacia este fin contribuye mucho la confrontación del texto original con el texto inglés. Y aun interesa observar otro aspecto de parecida índole práctica. Los 22 poetas presentados por Johnson son los mismos de la *Anthology of Spanish American Literature* (Appleton-Century-Crofts, 1946), antología patrocinada por el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, faltando sólo tres, que son: Gabriela Mistral—que no quiso conceder la debida autorización—, Luis Carlos López y José Eustasio Rivera. De los 242 poemas incorporados en la aludida antología del Instituto, la señorita Johnson traduce unos 60—de los cuales unos 30 aparecen por primera vez en traducción inglesa. Nos ofrece otros seis más que no figuran en la antología. El número de poemas traducidos de cada poeta va de uno a seis. Nervo (6), Silva (5), Storni (5), y Agustini (5) le llevan la ventaja a Darío, que entra con cuatro. Pero Darío—y Nervo—no andaban del todo mal en inglés. Al contrario, Storni y Agustini y aun Silva, quedaban pobremente representados. Además, no todos los poemas que ya se habían traducido al inglés son de fácil alcance; y huelga decir que tampoco son todos altamente dignos de los originales. Tal, en particular, es el caso de Martí, de quien, fuera de unos poemas aislados, no existen sino las traducciones (1898)—más o menos la mitad de los *Versos sencillos*—de la romántica "Cecil Charles", cabe aquí mismo felicitar a la señorita Johnson por haber respetado tanto la medida como la "difícil sencillez" martiana. Da pena que no tradujera más que los poemas I y XXV.

Quedamos agradecidos, pues, por estas versiones nuevas de poemas ya traducidos una y aun varias veces. Ocurre que algunas de éstas son de las mejores y más representativas poesías de la Musa hispana contemporánea, de las cuales cito sólo unas cuantas que hace tiempo son célebres piezas antológicas, tales como: "Nocturno III" de Silva; "De blanco" de Nájera; "El cisne" de Darío; "Blasón" de Chocano; y "Tuércele el cuello al cisne", de González Martínez. Además, esta duplicación de esfuerzo nos brinda, claro está, una excelente oportunidad para comentar y apreciar los problemas que le han de confundir a quien quiera se atreva a exponerse a la inevitable carga de *traduttore, traditore*...

La señorita Johnson adoptó como norma el respetar, en todo lo humanamente posible, tanto el fondo como la forma del original. Al dedicarse a este loable propósito se condenó desde luego a la probabilidad de

otra carga —la de sacrificar lo poético en el altar de la transcripción fríamente rígida e impersonal. El único procedimiento lógico y, hasta diría yo, justo, justo no sólo para con el poeta traducido sino para con el poeta que traduce —y sólo al poeta se le debe permitir la difícil y casi siempre ingrata tarea de "aproximar" lo que otro poeta canta— es el de que el que traduce cumple con la obligación de intentar reproducir el efecto total y único de un poema sin abusar del privilegio de desviarse, en lo inevitable, del sentido y de la forma del original y a la vez sin reservas de escrúpulo en cuanto a poner en juego su propio genio creador en un justificado esfuerzo de captar, en el suyo, aquel residuo de belleza y de concepto que sea peculiar y único al otro idioma. Creo que sólo así se puede defender de ser lo menos *traditore* posible.

Estas traducciones de la señorita Johnson superan a todas las demás en lo de fidelidad. Hay casos en que ha logrado un traslado casi milagroso —directo, preciso, de incomparable efecto total. Véanse tan sólo estos versos de "Vida-garfio" (*Clinging to Life*) de Juana de Ibarbourou. Resisto a copiar el poema todo, escogiendo sólo dos estrofas que me parecen aún superiores a las demás precisamente porque en ellas patentiza de manera genial su envidiable dón de poeta creador:

A flor de tierra, amante. Casi sobre la tierra
donde el sol me caliente los huesos, y mis ojos,
alargados en tallos, suban a ver de nuevo
la lámpara salvaje de los ocasos rojos.

A flor de tierra, amante. Que el tránsito así sea
más breve. Yo presiento
la lucha de mi carne por volver hacia arriba,
por sentir en sus átomos la frescura del viento.

Beloved, just below the ground. And almost on the earth.
So that the sun may give my bones its warmth, and where my eyes,
Prolonged within the stems of plants may rise to see anew
The sunsets light their savage lamp in crimson western skies.

Beloved, just below the ground. Let the transition thus
Be briefer. I foretell
My body will be struggling always to return above.
So it may feel the freshness of the wind in every cell.

No sé de otra traducción al inglés de esta joya de la rebelde Juana.

○ compárense los siguientes versos del "Retorno imposible" de González Martínez:

Yo sueño con un viaje que nunca emprenderé,
un viaje de retorno, grave y reminisciente...

Atrás quedó la fuente
cantarina y jocunda, y aquella tarde fue
esquivo el torpe labio a la dulce corriente.
¡Ah, si tornar pudiera! Mas sé que inútilmente
sueño con ese viaje que nunca emprenderé.

Un pájaro en la fronda cantaba para mí...
Ya crucé por la senda de prisa, yo no lo oí...

Un árbol me brindaba su paz... A la ventura,
pasé cabe la sombra sin probar su frescura.
Una piedra le dijo a mi dolor: "Descansa",
y desdeñé las voces de aquella piedra mansa.

* * *

Mas ¿para qué, si al fin de la carrera
hay un beso más hondo que me espera,
y una fuente más pura,
y un ave más hermosa que canta en la espesura,
y otra piedra clemente
en que posar mañana la angustia de mi frente,
y un nuevo sol que lanza
desde la altiva cumbre su rayo de esperanza?

Y mi afán repentino
se para vacilante en mitad del camino,
y vuelvo atrás los ojos, y sin saber por qué,
entre lo que recuerdo y entre lo que adivino,
bajo el alucinante misterio vespertino,
sueño con ese viaje que nunca emprenderé.

* * *

I dream about a journey I shall never try,
One grave and reminiscent, turning back again.

I let the spring remain
Behind, a merry songstress; my stupid lips were shy,
Avoiding that fresh current that evening with disdain.
O would I might return. However all in vain
I dream about that journey I shall never try.

A bird was singing in the leaves as I drew near;
I walked along the path in haste and failed to hear.

A tree would grant its peace, but I quite casually
Passed by and never knew how cool the shade might be.
A stone said to my suffering "Stay here and rest."
I scorned the graciousness that gentle stone expressed.

* * *

But why, if at the end of my career
There waits for me a sweeter kiss than here,
A fountain still more pure,
A bird within the woods that sings with more allure,
Another stone as kind,
Whose proffered rest my anguished brow some day may find,
And a new sun to throw
Down from its lofty height a ray of hope below?

My sudden eagerness
Stops midway on the road in hesitant distress;
I turn my glances backward and not knowing why,
Between what I recall and what I only guess,
Within the mystery of dusk's deceptive dress,
I dream about that journey I shall never try.

Al traducir el histórico soneto del poeta mexicano, tuvo que enfrentar la fuerte competencia de buenas traducciones hechas por Craig y Muna Lee. Cada una de las tres merece nuestra ferviente aprobación. Leamos, empero, tan sólo el primer cuarteto de cada versión para convencernos de que en capaces manos una buena obra literaria se presta siempre para otra traducción que iguale o supere a las anteriores:

Tuérccele el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente;
él pasea su gracia no más, pero no siente
el alma de las cosas ni la voz del paisaje.

* * *

Wring the neck of the lying-feathered swan
That gives a white note to the fountain's blue:
Its prettiness is well enough, but on
The soul of things it can't say much to you.

(Muna Lee)

* * *

Wring the neck of the swan with plumage deceiving,
The note of white upon the lake of blue;
He parades his beauty merely, but has no clue
To the soul of things, no voice in the scene perceiving.

(Craig)

* * *

Wring the swan's curved neck; that bird of false display
Bestows its note of whiteness on the fountain's blue;
Though it parades its grace, it never felt or knew
The soul of things, nor heard what nature's voices say.

Dignas de alabanza también son sus traducciones de "Nihilismo" de Casal; "El castaño no sabe" y "¿Llorar? ¡Por qué!" de Nervo; "¡Quién sabe!" de Chocano; "Dolor" de Storni; "El intruso" de Agustini; y "¿Te acuerdas?" de González Martínez. Tuvo audacia al ensayar poner en inglés el contorsionado juego simbólico de "Julio" de Herrera y Reissig, del cual siguen los tercetos:

Resolviendo una suma de ilusiones,
como un Jordán de cándidos vellones
la majada eucarística se integra;

y a lo lejos el cuervo pensativo
sueña acaso en un Cosmos abstractivo
como una luna pavorosa y negra.

* * *

To solve a sum illusions have created,
The eucharistic flock is integrated,
Like a Jordan full of fleeces, white as snow.

Afar the meditative crow, inactive,
Perhaps is dreaming of a world abstractive
As a blackish moon with terrifying glow.

Y fue feliz en su manera de reproducir las repeticiones dificultosas de "Balbuco" y "Cancioncilla" de Banchs.

Cabe advertir, no obstante, que en otras traducciones, y aun en el caso de las ya citadas, hay momentos cuando en su empeño de no apartarse un ápice del original se le pide un esfuerzo imposible de plena

realización. Afortunadamente, tales casos son raros, y hasta me atrevería a sugerir que tras un incesante pulir aún pudieran vencerse los contados obstáculos que hasta ahora no la han permitido alcanzar el total efecto artístico de sus mejores interpretaciones. Su traducción de la "Sonatina" de Darío—superior en todo a las demás—es de veras un modelo de arte acabado del género. Tanto, que por esa misma razón ni siquiera el más leve desliz se deja pasar inadvertido. Choca, por ejemplo, el uso de la palabra "there"—inevitable, quizá, por la imperiosa necesidad de guardar ritmo y rima, en los últimos dos versos de la primera estrofa:

está mudo el teclado de su clave sonoro;
y en un vaso olvidada se desmaya una flor.

* * *

The keys of her sonorous clavichord are silent there;
A flower, now forgotten, faints away within a vase.

Y tampoco debe haberse quedado enteramente satisfecha con el último terceto de "Blasón" de Chocano—ni Craig con la suya—donde la débil e innocua voz "perhaps" echa a perder el efecto final:

La sangre es española e incaico es el latido;
¡y de no ser Poeta, quizás yo hubiese sido
un blanco Aventurero o un indio Emperador!

* * *

The blood is Spanish, Incan its pulsation;
And were I not a Poet by vocation,
I'd wear the white Corsair's or red Chief's glamour.

(Craig)

* * *

My blood itself is Spanish but is Incan in pulsation;
If I were not a poet, I might have the occupation
Of white adventurer or Incan emperor, perhaps!

Ofrécense estas observaciones no como otras tantas pequeñeces de una crítica desinteresada sino más bien como estímulo a que la propia autora siga limando sus traducciones, las cuales, no obstante unas cuantas ligeras imperfecciones, la colocan indiscutiblemente ya entre los mejores intérpretes, en inglés, de la moderna poesía hispanoamericana.

JOHN E. ENGLEKIRK
*Tulane University,
New Orleans.*

ULRICH LEO, *Rómulo Gallegos: Estudio sobre el arte de novelar*, México, Ediciones Humanismo en Homenaje a Rómulo Gallegos, 1954, 188 pp.

Ulrich Leo, conocido filólogo¹ de la escuela Vossler-Spitzer, ha reunido aquí cinco artículos suyos publicados entre los años 1940 y 1950. Su intención es abarcar únicamente los "fenómenos formales y estéticos" (p. 9) de algunas novelas del gran escritor venezolano y así contribuir a una mejor comprensión de su índole artística. Los dos primeros artículos están dedicados a *Doña Bárbara* (pp. 13-58) —el segundo es una comparación de ésta con *Doña Perfecta* de Pérez Galdós— y los demás respectivamente a *Pobre negro* y *El forastero* (pp. 59-109), *Sobre la misma tierra* (pp. 111-161), y a las dos novelas cortas: *Los inmigrantes* y *La rebelión* (pp. 163-185). Son frecuentes también las alusiones, a veces extensas, a las otras novelas del escritor. El profesor Leo señala, en la trayectoria novelística de Gallegos, una evolución que va de un estilo lírico-poético en sus producciones anteriores (*Doña Bárbara*, *Cantaclaro* y *Canaima*) hacia un estilo histórico-psicológico o ensayístico en las posteriores (*Pobre negro*, *El forastero* y *Sobre la misma tierra*). Al estudiar los procedimientos y motivaciones novelísticas de Gallegos, expone con largos comentarios sus métodos analíticos y así provee al lector un rico caudal informativo para la ciencia de interpretar la obra de arte. De ahí

¹ Entendemos el término "filólogo" en su más amplio sentido: "lingüista" y a la vez "comentador" de las obras literarias". Gloria Aledort no lo ha entendido en su doble sentido y ha juzgado este libro como obra de un "filólogo-lingüista" en su reseña: *Modern Language Quarterly*, Vol. XVII (No. 1, marzo de 1956), pp.87-89.

lo consecuente del subtítulo del libro que nos ocupa: *Estudio sobre el arte de novelar*.

Se encuentran, desgraciadamente, frecuentes errores tipográficos y referencias equivocadas. Por lo visto, estos artículos, antes publicados en varios lugares, no han sido revisados al pasar a un libro, cuya intención es presentar un estudio integral. El autor trata de disculparse con el hecho de que "habiendo caído en suerte al libro la honra de aparecer con motivo de festejarse los 25 años de *Doña Bárbara* y los 70 de su padre espiritual, la publicación tuvo que apresurarse" (p. 10). No le ha sido dado leer las pruebas.

Los dos ensayos sobre *Doña Bárbara* merecen el más alto elogio por su luminosa y penetrante exposición de las cualidades artísticas de la obra. *Doña Bárbara*, novela de acción, con una trama ambivalente de pasión amorosa y de conflicto entre el personaje epónimo y el joven idealista Santos Luzardo, de fondo pedagógico y social, con un ambiente geográfico aislado, y con un extenso repertorio folklórico, incorpora en su estructura más exterior los rasgos principales de la novela criollista en América, o por otra parte, de la regionalista en la Península durante el siglo XIX. Según el profesor Leo, la novela regionalista cuyos asuntos están limitados a estados primitivos de la vida humana con caracteres poco diferenciados, se halla expuesta al peligro de no penetrar al interior de la vida sino quedarse en el exterior. Además, el elemento pedagógico y moralista tan arraigado en esta novela es en sí mismo poco propicio a fines artísticos. Ahora bien: El profesor Leo ha logrado demostrar que Rómulo Gallegos ha sabido superar los límites estrechos de la novela regional por su simbolismo fino y acertado, e incorporar con toques poéticos el elemento moralizante al marco de la acción. De este modo, ha creado una composición de variedades en perfecta armonía y con resonancias líricas. El arte de Gallegos se caracteriza por una profunda nota de humanismo y ternura, y por un perenne anhelo de elevar las cosas a un nivel idealizado. Por ejemplo, el novelista evoca un valor ideal alrededor de aquel caimán repugnante en el capítulo "El espanto del Bramador" al salir éste "con la majestad de su vejez y de su ferocidad". Gallegos se identifica inconscientemente con el estado anímico del animal torturado y hace acercar el alma humana a este ser odioso como a algo venerable y familiar: establece así una unión entre lo humano y lo bestial por encima de nuestros valores materialistas. Del mismo modo el escritor, cuando personifica los elementos físicos del primitivo ambiente llanero, concreta en objetos simbolizados una visión reveladora de ideales y anhelos: el tremedal como una fuerza

destructora del hombre; los rebullones como anunciadores de hechos fatales; el ser mitológico, "el centauro", representando la barbarie y primitivismo del llanero; un camino derecho entre infinitos en el llano, la idealización de la misión patriótica de Santos Luzardo, y la cerca, la realización de esa misma misión. Esta preocupación artística de elevar las cosas a un plano idealizado se manifiesta también en la vida de los tres personajes, los que trascienden los límites de su existencia con una transformación espiritual mientras avanzan hacia un ideal: las dos mujeres, doña Bárbara y Marisela, anhelando el amor de Santos Luzardo, y éste soñando con la construcción de la cerca. La primera cambia de una "devoradora de hombres" y bruja en una mujer enamorada y luego en una madre compasiva; y la segunda de una bestia en una mujer fina, sensible al amor filial; y el tercero de un hombre de ciudad en un llanero. Este desarrollo espiritual determina la solución optimista de ambos problemas —el amoroso y el sociológico— de la novela. En suma, en *Doña Bárbara* se nos presentan las cosas y los personajes en triple perspectiva: una por lo que son, otra por lo que simbolizan, y por último —con respecto a los personajes— por lo que aspiran a ser. La obra debe su cualidad artística a una fusión magistral de esa pluralidad de valores.

El profesor Leo se acerca a la obra literaria sin juicios previos, como a una fuente misteriosa. Descubre elementos característicos: formas, recursos estilísticos, rasgos estéticos. Los somete a un análisis minucioso, estudiándolos primero en su lugar y luego, dentro del conjunto general. Siempre añade comentarios aclaratorios sobre sus métodos de interpretación. Así cada elemento analizado adquiere en sus manos una nueva personalidad y se desenvuelve en un tema sustancial. Ha estudiado la base fundamental de la índole artística de *Doña Bárbara*, su múltiple simbolismo, a través de metáforas, imágenes y alegorías sondeando sus formas variables, su técnica y estructura. Así ha podido señalar las relaciones entre la realidad de un objeto y la imagen encargada de pintar esa realidad poéticamente. Demuestra además la función especial de cada uno de esos elementos en su ambiente físico y espiritual, y su eficacia como un símbolo y no mero adorno. Citamos un pasaje del ensayo sobre la magistral comparación de *Doña Bárbara* con *Doña Perfecta* donde el autor llama la atención sobre el uso de un mismo símbolo en ambas novelas: "un caso que se encuentra en ambos libros, sirve para demostrar la diferencia entre el simbolismo de adorno y el simbolismo esencial. Quiero hablar del *centauro*, símbolo aplicado en *D.[oña] P.[erfecta]* a un caudillo faccioso, gran jinete, tratado por el autor no sin burla...; de modo que...

aquel apodo sacado de la tradición mitológica, en tal ambiente no puede conseguir importancia más que secundaria y medio chistosa... En *D.[oña] B.[árbara]* el símbolo del 'centauro' sale de las entrañas de la existencia llanera, siendo la personificación monstruosa de la interrelación... entre lo bestial y lo humano, y la victoria ineluctable de aquello. Existe en el ambiente de una novela como *D.B.*, con su naturaleza todopoderosa y su humanidad primitiva, la condición de dicha relación, como existió en tiempos de la naciente mitología griega; podemos decir que el 'centauro' casi renace del suelo de los llanos tropicales; vistos por Gallegos" (pp. 46-47). Tales interpretaciones confirman el valor del estudio del profesor Leo, quien nos ha probado que la estilística no es una mera enumeración de ciertos rasgos formalísticos, sino una ciencia que busca la interrelación de esos fenómenos exteriores con la íntima vivencia estética de la obra. Semejante análisis está aplicado a otras novelas tratadas por el crítico con el mismo éxito. Podemos decir que su libro ha cumplido su doble intención; la de comprender la estética de Gallegos y la de ofrecer métodos para acercarse a una obra de arte.

Sin embargo, la crítica del autor se debilita en algunos lugares del artículo tercero, dedicado a la estructura y motivación de *Pobre negro*, especialmente en las secciones tituladas "Matrimonio en vez de muerte" y "Motivación y documentación" (pp. 79-85). El profesor Leo insiste en que el motivo novelístico principal ha fracasado por la solución final del matrimonio de Pedro Miguel y Luisana Alcorta, ambos lejanos del matrimonio; aquél por su carácter sombrío y huraño, ésta por ser moralmente varonil y "más que mujer amorosa, enfermera caritativa". El escritor, observa el profesor Leo, no ha logrado hacer plausible este matrimonio por un desarrollo psíquico en la vida de estos personajes, sino más bien ha impuesto artificialmente esa solución de desenlace feliz. Un hombre como Pedro Miguel, héroe fracasado en su carrera guerrera y roto moralmente, debería morirse o desaparecer misteriosamente, con esa solución tan predilecta del mismo Gallegos y de otros escritores sudamericanos. En efecto, el lector anticipa la muerte de Pedro Miguel a medida que su fortuna está eclipsándose, pero aun con esto la solución del matrimonio no nos choca violentamente ni nos parece menos artística: porque Pedro Miguel acaba por morir, si no físicamente, por cierto, moralmente. Recordemos sus palabras a los dos negros: "Digan que así terminó Pedro Miguel Candelas, que no fue sino el arrebato de un pueblo que se lanzaba a la muerte buscando el camino de su vida. Este desperdicio de la guerra [refiriéndose a sí mismo] que con vida se escapa, no es ya sino lastre para un falu-

cho. Que tampoco lo necesita" (*Pobre negro*, Caracas, Editorial Elite, 1937, p. 375). Y ocurre que Pedro Miguel no es más que lastre en el falucho que saca a la joven pareja fuera del peligro, una sombra de protección al lado de la "capitana" Lusana Alcorta, quien, al representar la única esperanza de la nación futura venezolana, conduce el falucho a una nueva vida. Si el ilustre profesor hubiera observado esta posibilidad de interpretación acercándose al problema con la actitud libre de prejuicios —que ha sido tan característica de él a lo largo de su estudio—, no se habría apresurado a condenar la novela como fracasada. Sus observaciones sobre la motivación y la invención en la novela son todas valiosísimas pero, a nuestro parecer, no tan acertadas en el caso citado.

Aunque nos permitimos disentir con el profesor Leo en unos detalles de menos importancia, creemos que su obra constituye hasta ahora la mayor y más seria contribución al estudio de Gallegos. Dados los resultados positivos de su exégesis, es de lamentar que nuestro crítico no haya extendido su análisis a las otras novelas poético-líricas del gran escritor venezolano: *Cantaclaro* y *Canaima*.

Y. GULSOY

University of Chicago
Chicago 37, Illinois.

WILLIS KNAPP JONES, *Breve historia del teatro latinoamericano*, *Manuales Studium*, 5, México, 1956. 239 pp.

Son pocos los ensayos sobre el teatro latinoamericano, siendo los estudios limitados generalmente en el pasado a Sor Juan Inés de la Cruz y a Florencio Sánchez. La bibliografía del género teatral es escasa en la mayoría de los países; las cortas ediciones de las obras pronto se agotan; y, finalmente, el estudio se dificulta por el gran número de obras inéditas. En consecuencia, hasta los tiempos más recientes el teatro ha sido olvidado en la mayoría de las historias de la literatura latinoamericana, omisión indefendible, puesto que se han escrito tragedias y comedias que son dignas de recordarse. "Pasajes sobresalientes de la historia del continente han servido de temas para piezas teatrales de consideración, y algunos dramaturgos han mostrado conciencia de los problemas sociales de su tiempo y los han planteado en el teatro. Varias comedias han alcanzado mil re-

presentaciones. Un drama argentino, *Tu cuna fue un conventillo*, se representó tres mil veces”.

El teatro hispanoamericano colonial se trasplantó de España; las piezas eran iguales a los autos sacramentales y tenían por propósito cristianizar a los indígenas. Los espectáculos precolombinos, con muy pocas excepciones, se reducían a danzas ceremoniales o pantomimas. Se debe advertir que la evolución del teatro del Nuevo Mundo no siempre coincidió con la de España o de Portugal, debido a que se mezclaron a menudo tendencias e influencias distintas.

El profesor Jones comienza su resumen teniendo en cuenta las raíces indígenas, las primeras obras europeas y, finalmente, las obras escritas en este hemisferio. Observa que al principio predominaron las piezas de argumentos religiosos, algunas de ellas siendo indígenas, escritas en náhuatl, quechua u otras lenguas autóctonas. Servían a veces para celebrar la fiesta de Corpus Christi o dar la bienvenida a los nuevos virreyes o altos dignatarios de la Iglesia. Juan Ruiz de Alarcón, el gran moralista y el más moderno espíritu de los insignes dramaturgos del Siglo de Oro de España, habría visto representar obras en las casas de comedias de México y es posible que escribiese algunas durante su permanencia en su país natal. Hay una peculiar extrañeza en sus piezas que prueba su pertenencia al teatro mexicano. Sor Juana Inés de la Cruz compuso dos comedias de capa y espada, *Amor es más laberinto*, escrita en colaboración con el padre Juan de Guevara, y *Los empeños de una casa*, dieciocho loas y autos sacramentales y sainetes. Eusebio de Vela, natural de Toledo, España, trabajó como empresario y actor en el Coliseo de México y en una de sus obras, el *Apostolado en las Indias*, la acción se realiza en la Nueva España. Manuel Eduardo de Gorostiza de México y España, Santiago de Pita y Francisco Covarrubias de Cuba, Gertrudis Gómez de Avellaneda de Cuba y España, y Pedro de Peralta Barnuevo del Perú fueron los otros dramaturgos que más descollaron en la segunda época colonial. Calderón de la Barca ejerció la mayor influencia durante este período en el drama del Nuevo Mundo. El virreinato de la Nueva España y el del Perú fueron los centros de actividades teatrales. En 1765, Carlos III prohibió en América la representación de los autos sacramentales. Empezóse la primera temporada teatral en Buenos Aires en 1747. Muchas de las obras del teatro nacional del Río de la Plata tenían por protagonista al gaucho, otras planteaban el problema del inmigrante que llegaba por miles a la Argentina y al Uruguay durante las últimas décadas del siglo XIX.

En el siglo XX los autores latinoamericanos, después de emanciparse de la influencia española y francesa, fueron influidos por Ibsen, Strindberg, Chéjov y Hauptmann y comenzaron a interesarse por las complejidades de la vida interna y externa, presentadas de una manera naturalista. En esta parte sobre el período moderno Jones dedica capítulos enteros a la evolución del teatro en la Argentina y México. El teatro de los demás países hispanoamericanos lo estudia en dos capítulos que se designan sencillamente: "Otros países" y "América Central y las Antillas", prueba de la pobreza del género dramático en varias áreas.

Florencio Sánchez, el más grande dramaturgo de la América Española, atacó las injusticias sociales. Cogió con maestría el espíritu y el lenguaje de la clase baja. *La gringa*, su obra más conocida, se ha representado numerosas veces; contrasta los inmigrantes con los gauchos. La pieza, *Los muertos*, demuestra que un borracho es en verdad un muerto. La obra *Nuestros hijos*, defiende a los hijos ilegítimos. Samuel Eichelbaum, uno de los dramaturgos más importantes de hoy día, introduce en sus piezas tipos desagradables y atormentados, cuyos caracteres desarrolla con habilidad, y presenta problemas sociales sin intentar resolverlos. Sus mejores dramas son: *Señorita*, *Cuando tengas un hijo*, *Un guapo de 900* y *El pájaro de barro*. Gregorio Laferrère popularizó la comedia cosmopolita. Conrado Nalé Roxlo, que revela buen conocimiento de la técnica dramática, tuvo éxito con tres obras, todas distintas: Una fantasía, *La cola de la sirena*; una comedia cuya acción se remonta al período colonial, *Una viuda difícil*; y una nueva versión de la leyenda de Fausto, *El pacto de Cristina*. Las comedias de tema gauchesco todavía gozan de popularidad en la tierra del Plata.

Armando Mook, dramaturgo chileno que alcanzó fama en la mayoría de los países de habla española, incluso España, escribió unas cuatrocientas obras, de las cuales *Cuando venga el amor* se ha representado más de dos mil quinientas veces; *Pueblecito*, más de dos mil. Las piezas en guaraní son una importante parte del teatro paraguayo. Nicaragua tiene un teatro folklórico que comenzó en la época colonial con *El güegüence*, especie de ballet en que se mezclan el náhuatl, el mangue y el español. El problema del portorriqueño trasplantado a Nueva York ha preocupado a varios autores de esta isla del Caribe, de los cuales el mejor es René Marqués.

La Revolución Mexicana dio temas a varios dramaturgos. En 1928 empezó a funcionar el Teatro Ulises, el primer teatro experimental de México. Al año siguiente la Secretaría de Educación Pública abrió el Tea-

tro del Periquillo, un tipo de teatro popular, que poco después inició las Misiones Culturales que se enviaban a todas partes de la República. Varios pequeños teatros han abierto sus puertas en la ciudad de México. Xavier Villaurrutia, además de ser director y traductor, compuso *La mujer legítima*, *El pobre Barba Azul*, *Invitación a la muerte*. Rodolfo Usigli, uno de los cuatro grandes del teatro hispanoamericano, desarrolla los temas psicológicos y humanos. Sus otras obras de poderoso efecto dramático son *Medio tono*, *El gesticulador*, *El niño y la niebla*.

En el siglo presente el teatro experimental se ha popularizado grandemente en Latinoamérica. Representan en algunos países más comedias al año que los teatros comerciales. Muchos de los aficionados son estudiantes de los colegios y las universidades que a veces ofrecen premio para las mejores obras de teatro. El más conocido de estos grupos no profesionales es el Teatro del Pueblo de Buenos Aires.

Los jesuitas se sirvieron del drama para evangelizar a los indígenas en el Brasil. Rasgos característicos de las comedias de Luis Carlos Martins Pena son mucho movimiento, disputas y farsa. El novelista José Martiniano de Alençar hizo de la escena una tribuna para plantear problemas sociales y morales. *Dens lbe pague* de Joraci Camargo es uno de los dramas más populares del Brasil; presenta las dificultades matrimoniales de un rico que pide limosnas de día. *As mãos de Euridice* de Pedro Bloch tiene solamente un personaje y cuenta en su trama simple la historia de un hombre que se ausentó de casa por siete años; el monólogo es emocionante.

En su conclusión Jones indica que el teatro intelectual en Latinoamérica ha pasado desde sus orígenes por cuatro etapas: a) neoclasicismo, b) romanticismo, c) nacionalismo, d) realismo-naturalismo. Aunque este manual es tan breve, el autor intenta hacer una valoración, evitando dondequiera que sea posible que su tomito se convierta en un catálogo de dramaturgos y piezas teatrales. Emplea asteriscos para señalar a los dramaturgos principales y sus mejores obras. Una corta lista de "libros de consulta" con comentarios pertinentes sobre su contenido precede al texto mismo en que se interpolan asimismo títulos de lecturas y crítica al final de cada sección o después del análisis de la producción dramática de los autores importantes. La bibliografía general no omite ningún estudio de importancia y, en consecuencia, bien puede ser el principio para trabajos más minuciosos. El índice alfabético de dramaturgos y obras teatrales, aunque faltan muchos títulos, facilita algo el manejo de la materia. En varios lugares Jones, en su deseo de lograr concisión en sus comentarios

sobre el argumento de una pieza incurre en el error de escribir verdades a medias. Los perfiles múltiples de la formación del teatro latinoamericano y de su evolución, o de su inspiración y de su técnica, exigen todos sendas monografías largas. Por lo tanto, queda aún mucho por hacer en el campo teatral. ¡Ojalá que el profesor Jones pronto realice su ambición de publicar un libro más extenso sobre el teatro latinoamericano!

HARVEY L. JOHNSON
*Indiana University,
Bloomington, Indiana*

JOSÉ LUIS ROMERO, *Las ideas políticas argentinas*, México, Fondo de Cultura Económica (Colección Tierra Firme), segunda edición, Buenos Aires, 1956, 268 pp.

En este intento de explicación de las ideas políticas argentinas, el profesor Romero divide su trabajo en tres grandes partes, las cuales le permiten trazar un animado cuadro de la historia nacional. El autor, según declara, debe ese descubrimiento a la observación directa de la realidad social. Estas tres etapas distintivas comprenden la *Era colonial*, la *Era criolla* y la *Era aluvial* o contemporánea.

Cada uno de estos sectores de la investigación se desarrolla dentro de características propias y promueve fenómenos peculiares que evolucionan y se extinguen con cierta regularidad biológica. Así, la primera fase de nuestra historia, anterior a la independencia, la colonización, abarcaría dos subdivisiones: la época de los Austrias, o sea la consolidación y expansión del autoritarismo español, arraigado no sólo en la diplomacia y en la legislación imperiales, sino también en el clero, que asume desde entonces la dirección espiritual de España y sus colonias; inmediatamente después viene la época de los Borbones, la cual, con las reservas inherentes, prefigura el surgimiento del espíritu liberal, dentro de la espesa malla apenas entreabierto de las instituciones semif feudales. El autor señala la influencia de esa corriente en la formación de la mente de los futuros revolucionarios del Río de la Plata. La resonancia de las ideas francesas resulta, por tal causa, amortiguada al pasar por el tamiz del liberalismo hispano, convertido de despotismo teológico en despotismo ilustrado. Mas es evidente, como lo subraya este libro, que el liberalismo borbónico fue celoso de las

prerrogativas reales y no menos defensor del prestigio de la doctrina católica, en cuanto podía servir de freno a los avances considerados demasiado audaces de la ilustración. La generación americana que encenderá la chispa de la revolución se moldeó sobre este patrón ideológico, un tanto híbrido, donde se mezclan las nuevas tendencias económicas y políticas, sustentadas, en el fondo, por una filosofía moral de indudable ascendencia eclesiástica.

La era criolla, que se inicia en 1810, tiene, en gran parte, para el profesor Romero, el sentido de una revolución social, destinada a promover el ascenso de los grupos nativos postergados al primer plano en la vida del país. En este período se distinguen tres momentos, los cuales se desarrollan dentro de determinadas exigencias dialécticas. La *línea de la democracia doctrinaria*, inspirada por el grupo ilustrado de Buenos Aires, con Moreno a la cabeza, liberal y centralista, que choca muy pronto, por falta de tacto político, con el interior, levantisco y cerril, aferrado a su libertad indómita y encerrado en nebulosas ideas federalistas y en un oscuro fanatismo religioso. Aquella posición principista, débilmente mantenida, cae en 1820, abatida por los caudillos, resurge merced al esfuerzo de Rivadavia y se derrumba de nuevo casi en seguida para no aflorar hasta Caseros. La *línea de la democracia inorgánica* llega a su apogeo con el dominio de Juan Manuel de Rosas y la división tajante entre unitarios y federales. Según el lenguaje de Echeverría, éste sería el triunfo de la contrarrevolución, el regreso de la concepción colonial de la vida. La síntesis de este proceso tiene su coronación en el capítulo titulado *El pensamiento conciliador y la organización nacional*. Se llega allí a la estructuración republicana del país y se lo incorpora definitivamente a la senda del progreso, según los principios económicos y jurídicos bosquejados por los hombres de la generación de 1837, quienes "fatigados por el peso de la metafísica", se orientan "hacia la luz de la civilización material".

En la *Era aluvial*, última parte de su estudio, considera el autor un período cuya iniciación podría fijarse alrededor de 1880, fecha de la afluencia inmigratoria, y que se continúa hasta el presente. Signo distintivo de la misma es su comienzo, en el campo político-social, con un nuevo divorcio de las masas y la minoría. Durante los albores de esta época se solidifica la *línea del liberalismo conservador*, que habría dado por resultado la desintegración de la vieja *élite* republicana, representada por Mitre y Sarmiento. Se insinúa, de este modo, primero en la presidencia de Avellaneda y luego ya sistemáticamente en la de Roca, la sedimentación rígida de la oligarquía terrateniente, convertida en fuerza dueña del

poder y de los destinos del país, los que cuentan sólo en cuanto medios para asegurar el privilegio de las clases pudientes y sus crecientes intereses. El progreso material del país continuó, sin embargo, aunque desordenadamente, y el gobierno de Juárez Celman se vio pronto frente a una grave crisis financiera que escondía tras de sí no menos serios problemas políticos, institucionales y sociales.

La revolución del 90, resultado de aquella situación, inicia la *línea de la democracia popular*, de la cual surgen los partidos políticos que darán al civismo argentino una distinta fisonomía. Pero el régimen conservador subsiste hasta 1916, fecha en que la Unión Cívica Radical, conducida por Hipólito Yrigoyen, llega al poder, al amparo de la reforma electoral propiciada por Roque Sáenz Peña. Mas, como acertadamente lo define el autor, el radicalismo constituyó sólo un estado emocional que careció de programa para resolver los complejos problemas que el crecimiento del país había acumulado en todos los órdenes de su evolución. Los desaciertos del gobierno radical, por una parte y su indecisión, por otra, prepararon la reacción de 1930. En esa fecha un movimiento que el profesor Romero califica como la *línea del fascismo* derrocó al Sr. Yrigoyen. No logró afirmarse sólidamente esta tendencia debido a la presión de algunos intereses extranjeros unidos a la acción de los núcleos políticos del antiguo régimen conservador, los cuales hallaron en el "fraude patriótico" el medio para adueñarse del gobierno.

La línea fascista, en opinión del profesor Romero, reaparece, no obstante, ayudada por una favorable situación internacional y asesta un nuevo golpe en 1943. La ascensión de Perón reconocería, pues, este origen; mas el *justicialismo*, instaurado en 1946, aprovechó también el descontento social y el escepticismo político de las masas, apoyándose, a la vez, en factores sentimentales y económicos.

El plan y el estilo de este libro indicarían que ha sido preparado para un público amplio y heterogéneo, y con propósitos de divulgación primordialmente. De ahí, sin duda, su carácter esquemático y generalizante que atiende más al afán informativo que al rigor de la investigación y a la crítica de los hechos que maneja. La metodología adoptada, al dividir el estudio en las tres grandes partes que hemos referido, resulta cómoda para la exposición; sin embargo, parece separar, demasiado bruscamente, etapas históricas cuya presencia desaparece sólo de la superficie de los fenómenos actuales, si bien siguen viviendo en el subsuelo cultural y político del país. La tradición hispánica, en lo que tiene de negativa, no ha muerto aún, como creía ya Echeverría al promediar el siglo pasado. El impulso

burgués de la Revolución de Mayo, modelado sobre las últimas estribaciones del sistema colonial, tampoco se ha perdido, por cierto. De este modo la era aluvial, puede reducirse a una especie de mojón didáctico, de valor meramente orientador, pues el elemento inmigratorio volcado en la Argentina, en general tan inculto como nuestras masas, no logró desempeñar un papel corrector de importancia espiritual. Se adaptó simplemente a las modalidades nativas.

Herencias dominadoras, como la de la Iglesia, por ejemplo, siguen incidiendo en la vida nacional desde la conquista, y paradójicamente, han hallado apoyo en todos los gobiernos surgidos desde 1810 hasta la fecha, sin excluir a Perón ni al último movimiento revolucionario. En cuanto al despotismo originario de la España teológica de Felipe II, ha experimentado variantes muy curiosas en el medio americano. Está presente en los primeros gobiernos patrios bajo el hábito de la ilustración y se convierte después en el trampolín de la clase media y de las masas proletarias para elevarse en la escala social. Rosas lo revive en todo su vigor cambiándole el acento: ya no es ejercido por una minoría selecta, sino por las mayorías iletradas y bárbaras, con las que él, como jefe indiscutido, se identifica mediante un invisible vínculo místico. Más tarde el autoritarismo de las *élites* es reivindicado en Caseros, hasta que Yrigoyen lo inclina hacia la izquierda. Perón, posteriormente, establece el reinado del despotismo popular, en una continuidad histórica con aquellos dos caudillos que bien merecería un detenido estudio. En el fondo de este problema se debate, quizá, el frustrado intento de la masa, incapaz por su escaso nivel cultural, de llegar al ejercicio del poder, tal como en su momento lo conquistó la burguesía a expensas de otras clases sociales que fueron destruidas.

El libro que nos ocupa no consigue ajustar con rigor sus principales temas ni aprisionar la dinámica que se advierte en la dialéctica histórica de la evolución política argentina, particularmente porque una historia de tales ideas no puede explicarse por sí misma, sino que depende de determinantes más profundos que constituyen su subestructura. Muchos elementos decisivos quedan fuera de consideración o no se insiste sobre ellos si son citados, tal vez por carencia de una adecuada teoría sociológica para encuadrarlos y resolverlos. Así, por vía de ilustración, la crisis de la democracia argentina, o de la caricatura que ésta ha sido siempre, y su secuela de falencias constitucional, electoral y de las agrupaciones políticas tradicionales, se deduce de los hechos sobre los que el autor reflexiona mas no encuentra un planteo explícito en ningún lugar del libro. Por el con-

trario, se recoge la impresión, por el tono del último capítulo, que se está a un paso de declarar que toda la serie de males que afectan a nuestra vida pública pueden presentarse como un conflicto doctrinario entre fascismo y democracia. Y a esta antinomia sólo se llega si nos empeñamos en pedir soluciones integrales a la política —mera resultante de fuerzas situadas en estratos más hondos— para enderezar los graves yerros que comprometen nuestra existencia moral e institucional.

ALFREDO LLANOS
Buenos Aires, Argentina

EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA, *Qué es esto. Catilinaria*, Buenos Aires, Editorial Lautaro (Colección Pensamiento Argentino), 1956.

Tanto el título del libro como los enigmáticos y alegóricos títulos de capítulos y secciones intrigarán seguramente a los lectores. La clave está en el subtítulo: "Catilinaria". ¿Contra qué y contra quiénes va dirigido este vehemente escrito? Contra todo y contra todos. Como si no le alcanzaran sus propias amargas y cáusticas palabras, el autor, erudito sin duda, apela frecuentemente a largas citas. En ellas suelen encontrarse, por lo general, juicios severos de otros escritores, cuando no trozos selectos de los mismos incriminados. Hábilmente, el autor toma como colaboradores en la tarea de avergonzar, censurar, recriminar, a los mismos que ataca, como hace por ejemplo cuando reproduce el manifiesto del G. O. U. (Grupo de Oficiales Unidos).

El libro es desigual, caótico, cumulativo. El autor vuelve repetidamente sobre el tema y más de una vez resulta contradictorio. La reiteración de una acusación en los diferentes planos de la vida pública, llevada "in crescendo", es, a la vez, elegante y eficaz recurso. En este caso tiene más de lo segundo que de lo primero. Pero ya en el prólogo el escritor advierte que está peleando y que no se cuida de elegancias y ni siquiera de la corrección de los movimientos. Este es un libro bravo, combativo, corajudo. No dudo de la sinceridad del autor, pero me pregunto si podrá probar la verdad de todas sus afirmaciones y de sus acusaciones tremendas. Cuesta creer que todo, individuos, instituciones, gobiernos, pueblo, partidos..., todo esté corrompido o decadente o abyecto,

y que unas pocas flores inmaculadas y puras emerjan sobre inmundo pantano.

En este libro, Martínez Estrada procesa, acusa y condena. El principal acusado, a quien por otra parte desea ardentemente redimir, es el pueblo argentino. Se comprende que, actuando imparcialmente, no ha de perdonar o evitar a ninguna de las instituciones, organizaciones o personas que, directa o indirectamente, han intervenido en los acontecimientos que juzga.

Martínez Estrada no es pesimista; es un censor vehemente que llega hasta el paroxismo, porque quiere exaltar a su pueblo y no deprimirlo. Quiere que el pueblo sepa de qué se trata. No quiere pintarle un cuadro risueño y engañoso, sino la triste realidad como él la ve. Cree que al pueblo hay que decirle la verdad, enfrentarlo con sus males para que se aleje de ellos. Es un escritor con gran responsabilidad social, la que toma animosamente sobre sí. No ignora que los censurados tratan de cortar la cabeza al censor en vez de purificarse, pero no puede renunciar a su vocación. Dice: "...hubiera perdido más que la vida si me hubiera deshonrado, callándome o asintiendo" (p. 11).

Según Martínez Estrada, el miedo, del cual se ocupó ya en *Radiografía de la Pampa*, sigue imperando en la Argentina, como un estado de ánimo generalizado. Casi al final del libro revela que ha recibido consejos prudentes: "Mis amigos me aconsejan que por mi renombre, por lo que represento en las letras, por el eco que mis palabras puedan tener en Hispanoamérica donde suenan más claras que aquí, no debo decir ciertas palabras ni exponer ciertas ideas". (p. 267).

Difícil es compendiar en los breves párrafos de una reseña todo el contenido de este complejo y tumultuoso libro. Optó por ofrecer algunos aspectos representativos. Martínez Estrada enjuicia a la dictadura en la Argentina, o, mejor dicho, a la sucesión de dictaduras en la Argentina. Como, en general, cada dictadura tiene su cabeza visible, concentra sobre ella sus fuegos, pero no cae en el error, conciente o inconciente y tan común, de acumular sobre un individuo todo lo malo. Este sería justamente el error antitético del cometido cuando el pueblo puso sobre el dictador todo lo bueno. La responsabilidad por las dictaduras y las tiranías se distribuye entre muchos, individuos, instituciones y pueblo. La dictadura surge lozana y pujante, preparada y sostenida desde adentro y desde afuera por poderosas y ocultas fuerzas que encuentran un agente eficaz y un campo propicio. La dictadura surge cuando los que viven al estilo

de Facundo triunfan sobre los que viven al estilo de Sarmiento. La lucha es vieja y seguirá seguramente por largo tiempo.

El libro está dedicado a la exposición de la etiología y sintomatología de los males del país, aventurando apenas un diagnóstico. Es lástima que el autor no diga nada de la terapéutica que, según dice, estaría en condiciones de aconsejar. Por desgracia es pródigo en la censura y avaro en el consejo. Hay que rastrear con mucho cuidado para encontrar de tanto en tanto una alusión a su plan constructivo, que es esencialmente de *purificación*. Su terapéutica parece ser fundamentalmente mística y moral. Cree en la fuerza del verbo: "Si con la palabra se ha corrompido al pueblo, con la palabra se lo libera". "Una purificación como la que yo creo indispensable y como la que mi pueblo anhela y acogería con entusiasmo—no teosófica, ni heroica, ni universitaria o escolar—, tiene que ser realista, sumamente humilde y honesta, basada en la verdad y en bien de todos, usando el mismo lenguaje del pueblo, que es el que usó Perón". (págs. 230-231). ¿Cómo? Cree que los políticos deben hablar a su pueblo como Sarmiento, quien en un raptó de furor le llamó "raza de víboras", con las palabras de Cristo... Martínez Estrada está por un puritanismo en lo político, en lo económico y en lo religioso. Cree que hay que revalorizar el trabajo humano, el trabajo social, lo que produce el trabajador tan santamente como la tierra sus frutos, lo que da valor a la mercancía, a la civilización y a la vida. Considera que "hay que recrear en la conciencia de la juventud el respeto por los padres de la nacionalidad, por los verdaderos maestros de su formación espiritual y cívica, por los representantes de los valores auténticos de la cultura, por los héroes anónimos sin solideo, ni kepí ni el bicornio emplumado". (p. 45).

Quizás el escritor reserva para otro libro su terapéutica, pero cuesta imaginar dónde estará ubicada, qué reservas pondrá en juego, a qué y a quiénes apelará, pues en este libro nada ni nadie se salva.

Para Martínez Estrada el peronismo no es algo que se pueda limitar a una determinada época y a un cierto grupo. Lo prepararon muchos, lo sostuvieron muchos, lo abrazaron muchos y lo conservan muchos: "Dentro del maremagnum heterogéneo que compuso o compone la fuerza cívica y popular de Perón, podemos diferenciar netamente cuatro clases: la del ejército, la del clero, la de la burocracia y la de la política desclasada" (p. 19). Para él el peronismo viene desde el fondo de nuestra historia, desde la España filipina y borbónica, a través de Facundo y Rosas, hasta Yrigoyen y Perón, hasta los gobiernos recientes que trataron al pueblo

como recua, engañándolo y embruteciéndolo. Ve precursores en todas partes, en Europa y en Norteamérica; por ejemplo: Andrew Jackson es para Martínez Estrada un precursor de Perón, si bien éste se inspiró principalmente en fuentes europeas y sus métodos fueron nazi-fascistas, stalinistas y falangistas.

Señala que Perón encontró al país muy bien preparado para su política y que en todas las clases y capas halló colaboradores: "...reclutó en sus falanges los residuos de todas las capas sociales... lo verdaderamente marginal, la rebaba de la civilización que se la encuentra en los núcleos campesinos, obreros y milicianos tanto como en los círculos del periodismo, la ciencia, las artes y las letras".

Explica el ascenso del dictador y su compañera y el poder extraordinario que alcanzaron por su habilidad en catequizar y conquistar al pueblo, desarrollando en él una especie de fe religiosa, ofreciéndole más que dinero y poder, amor, solidaridad, compañerismo, que es lo que nunca se le había ofrecido: "También, es cierto, les dio a los pobres mejores jornales, más cómodas viviendas, asistencia social, tratamiento respetuoso haciéndolo semejante de sus semejantes, descanso, fuerza para pedir y además la promesa de transferirle los bienes ajenos, convirtiéndolos en tiranos de los que los tiranizaban, en expoliadores de los expoliadores" (p. 36-37).

Para Martínez Estrada, la "revolución nacional" fue, como tantas después de las revoluciones de la Independencia, una contrarrevolución, una revolución para evitar la revolución. Advierte, sin embargo, que ha habido cambios profundos en la vida y costumbres, cambios que muchos no ven. No cree que el país recobre pronto su ritmo normal de vida, si es que lo tuvo alguna vez. De los desquicios producidos en el capital y el trabajo, en el campo y en la fábrica, etc. pinta un cuadro tremendo y desolador. Es lástima que no revele cuáles son sus ideas sobre la manera de remediar males tan abundosa y cruelmente expuestos. Cuesta encontrar alguna frase reveladora de la opinión del escritor; he aquí una de ellas: "En pocas partes del mundo se puede predicar esta sencilla teoría: Que una Confederación de Sindicatos se puede manejar sin dirigentes políticos, como una nación bien organizada se puede administrar sin gobernantes y hasta sin Estado. Si esta aseveración no nos gusta, entonces no somos obreristas, como en realidad no lo somos, sino intelectuales que se compadecen de los pobres y desamparados" [sic] (p. 66-67).

Capítulo tras capítulo, la crítica acerba, despiadada y tenaz va cayendo como lluvia de fuego sobre el pueblo y sobre las instituciones. Uno

recuerda a un antiguo profeta de Israel más que a David, con quien el autor se compara en su prólogo. Es cierto que probablemente está como David, desnudo y solo, pero el símil es incompleto porque ya sabe que su piedra no matará al enemigo, aparte de que el enemigo no tiene parecido con Goliath y sí se parece mucho al enemigo de los profetas. El escritor sale al combate y se puede compendiar que el libro sea apasionado, turbulento, lleno de fuego. Los juicios son tremendos y no sería extraño que, debido al ansia condenatoria, muchos de ellos se pudieran demostrar realmente temerarios.

Señala Martínez Estrada el tremendo peligro que para un pueblo puede residir en que sus instituciones perfeccionadas y omnipotentes, creadas para el orden y el progreso puedan llegar a ser utilizadas por los enemigos de tales fines. Solamente un pueblo alerta, valiente y activo puede contrarrestar tal peligro. Pero se comenzó por seducir y engañar al pueblo. Lo cual, desgraciadamente, costó poco trabajo, algo de dinero y un tanto de ilusión.

El escritor considera que el peronismo fue y sigue siendo por sobre todo una secta. La secta G. O. U. tuvo un papel de primer orden en el desarrollo del peronismo. Perón fue el militar encargado de derrotar a su propio país: "Jamás un civil comprenderá la grandeza de nuestro ideal, por lo cual habrá que eliminarlos del gobierno y darles la única misión que les corresponde: Trabajar y obedecer", dice el manifiesto del G. O. U. (p. 92).

Martínez Estrada condena en largas páginas, densas de acusaciones, al militarismo: "...ascendió no como orador demagógico... sino como militar demagogo, según el concepto de Aristóteles que asevera que no puede haber verdadero demagogo sin mando militar" (p. 229). "Transgredió las advertencias de los más grandes militares de América: San Martín y Bolívar, en cuanto previnieron a sus pueblos del peligro de los militares afortunados que desbordaban de su función específica. Cumplió paladinamente como un paladín de la traición, que es lo que califica a todos los tiranos, este veredicto irrefutable del ex-presidente de Colombia, Eduardo Santos: "Estaríamos creando ejércitos insignificantes en la vida internacional, pero aplastantes en el orden interno. Cada país está siendo ocupado por su propio ejército" (p. 147). Otra vez, un corto párrafo muestra el pensamiento constructivo que, incomprensiblemente el escritor vela. ¿No debería ser para él igual "imperativo absolutamente categórico" tanto el censurar como el aconsejar? Dice:

"Cuando los militares se reivindiquen, no por el ejercicio del poder político sino por una catarsis de toda el alma y de todo el cuerpo, renunciando a sus prebendas, a sus privilegios de casta y a sus emolumentos suntuarios; cuando desciendan al pueblo y se engrandezcan por el humilde servicio a la ley y a las instituciones; cuando no pretendan sino ser ciudadanos con dignidad y hombría, entonces sólo merecerán el respeto y la devoción de las gentes de bien. Entonces podrán pronunciar sin profanarlos los nombres de San Martín, Belgrano y Paz y muchos que fueron borrados de la historia colocándose en su lugar mamarrachos con sable" (p. 100).

La política es ampliamente analizada; esta frase da la tónica: "La política argentina es la lucha por el poder con arreglo a la táctica democrática parlamentaria". Severo es el juicio del pueblo, del que dice que carece de poder por faltarle ideales, por desinteresarse de los problemas de gobierno, por creer que gobernar es administrar en vez de interpretar la realidad y someterla a técnicas científicas.

No considera Martínez Estrada que la etapa peronista haya sido en realidad demagógica, sino olocrática, pues no suplantó la ley por la voluntad arbitraria, sino que se gobernó constantemente dentro de la ley, dentro del corpus de leyes creado ad-hoc. No busca los antecedentes de la "olocracia" en Europa sino que los rastrea en América: "En los Estados Unidos, de donde nos ha venido el ejemplo de todas las cosas malas, mucho más que de las nuevas, aparece por primera vez esta plaga de una olocracia despótica o de un despotismo olocrático con Andrew Jackson" (p. 139).

El ácido de la crítica se derrama también sobre los sucesores de Perón y para ellos hay también acusación y condenación: "Los sucesores de Perón han demostrado y siguen demostrándola, hasta el cansancio del pueblo, una ineptitud asombrosa para dirigir y hasta comprender el país". "Están a cincuenta años y a diez metros detrás y debajo de Perón". "Ha quedado en pie toda la estructura del gobierno y de la política peronista", etc. Afirma: "He tratado sin éxito, de propagar por radio y publicar en diarios estas ideas, lo declaro porque no debo servir a mis enemigos que son los de mi país. He hallado cerradas esas puertas y vuelvo a estar solo".

Cierran este libro amargo y triste para los argentinos, pero quizás muy necesario, los versos del Martín Fierro:

Males que conocen todos
pero que naides cantó.
No es para mal de ninguno
sino para bien de todos.

enunciado y justificación de su obra.

ENZO MACAGNO.
*State University of Iowa,
Iowa City, Iowa.*

E. M. S. DANERO, *Antología Gaucha* (Cuentos), Librería y Editorial Castellví, S. A., Santa Fe, República Argentina, 1956. 233 pp.

Con este tomo el señor Danero nos ofrece la segunda de una serie de antologías gauchas, siendo la anterior un volumen dedicado al "mester de gauchería". La presente pone al alcance del lector unas setenta y cinco selecciones de casi igual número de autores, la mayoría de ellos rioplatenses o extranjeros medio acriollados. El índice del tomo, desde Acevedo Díaz hasta Estanislao Zeballos, se deja leer como lista de los próceres nativistas de la Argentina y del Uruguay.

En la advertencia se declara el objeto del antologista: "Nuestro propósito es, fue y será el de brindar al lector un conjunto de cuentos para su esparcimiento, así como proporcionar a los estudiantes un elemento ilustrativo y documental..." Y a renglón seguido: "Obramos casi con criterio esencialmente periodístico". Se echa de ver, además, que el subtítulo ("Cuentos") no le satisface del todo al señor Danero, y con mucha razón. La tercera parte de las selecciones no pertenecen a la literatura de imaginación; de los restantes, varios no obedecen las normas estructurales del cuento como género, sino que son ensayos, anécdotas, fragmentos de novela o cuadros de costumbres. Así podría observarse que "Esquila, siega y otras actividades", de Ventura Lynch, es un artículo de índole netamente expositivo de fondo socio-histórico, mientras que "Travesiando", de otro Lynch, más contemporáneo y más conocido, cumple con todos los requisitos de un género exigente.

El que encierre la colección escritos de finalidades no estéticas, a nuestro parecer, no perjudica en nada el valor total de la colección. Todo

lo contrario: ilumina enormemente el medio ambiente físico y moral del hombre campesino. Este telón de fondo de ensayos descriptivos y artículos costumbristas, ostenta nombres conocidísimos en la historia de la cultura rioplatense. No hay que insistir en el valor que tendrán para el estudiante de letras gauchescas artículos como "El árbol" de Fausto Burgos, "Baile en un rancho" de Miguel Cané, "Pulpería" de Roberto Cunninghame Graham, o "El gaucho" de Carlos Octavio Bunge. Para el lector no rioplatense vienen a formar un complemento necesario para el recto entendimiento de la materia novelada, o mejor diríamos que lo hubiera formado de haberse ordenado de acuerdo con algún plan temático o cronológico. Cuando a los nombres acabados de citar se agregan los de Juan Pablo Echagüe, Santiago Estrada, Martiniano Leguizamón, Joaquín González, Emilio Coni, y Arturo Giménez Pastor la lista empieza a cobrar proporciones de un "¿Quién es quién en la literatura argentina?" En efecto, la preeminencia de los nombres hasta parece explicar algún juicio equivocado de parte del antologista como, por ejemplo, la inclusión del cuento "A la deriva" de Horacio Quiroga o "Mata perros" de Evaristo Carriego. Ambos relatos pertenecen por cierto al cuento criollista, pero miden muchas leguas de selva entre el ambiente misionero de Quiroga y la pampa bonaerense, mientras que Carriego es por antonomasia el cantor del barrio urbano. En efecto, ni uno ni otro tiene que ver con lo gauchesco.

El lector de antología siempre está sujeto a los criterios y caprichos del antologista. En Danero se tiene a un antologista generoso y diligente. Las selecciones son abundantes y en muchos casos representan obras difíciles de conseguir, sobre todo fuera de las librerías de ocasión de las ciudades rioplatenses. Además, cada texto literario va acompañado de una breve nota bio-bibliográfica que precisa más o menos el período del escritor y la naturaleza de su creación. Dada la divergencia de gustos, no es difícil ponerle reparos a nuestro antologista en materia de selección como, por ejemplo, el hecho de que entre tantos "gauchescos" orientales no figure ni Zavala Muniz ni Montiel Ballesteros. Pero vaya y pase; no ha podido incluir a todos ni siquiera conocerlos a todos. Lo importante es que nos ha dado una recopilación valiosa de las que hacen falta para que tantos cuentos que andan esparcidos en páginas de revistas y suplementos literarios—algunos de ellos de gran valor—no se consignen definitivamente al olvido.

Más que el contenido no nos convence la ordenación de los materiales. Un tanto desconcertante resulta la presentación en orden alfabético de

todos los cuentos y artículos, es decir, según el apellido del autor. Dicho orden no puede menos de desorientar al lector poco avezado haciendo, por ejemplo, que Lynch anteceda a Mármol y a Mansilla, y que Güiraldes preceda a Hernández. Para el estudiante de las letras gauchescas hubiera sido más útil una disposición cronológica que tomara en cuenta, además, dentro de los distintos momentos históricos, las agrupaciones temáticas. Aunque el cuento gauchesco sea, como dice Danero, un fenómeno relativamente nuevo, convendría verlo en su perspectiva histórica desde los comienzos del criollismo programático de Echeverría hasta la expresión máxima del nativismo en sus aspectos míticos y sentimentales (Güiraldes, Lynch) —o sea en relación con la configuración de un símbolo cultural. Pero el profesor de letras iberoamericanas sabrá sobreponerse a defectos de tan poca monta prescribiendo para el estudiante el orden que le parezca acertado.

El señor Danero, con su "criterio esencialmente periodístico", se cree obligado a disculparle a los autores gauchescos sus libertades con el idioma. "Por eso dice— el cuento gauchesco resulta expresivo, espontáneo, sencillo, directo en el enfoque y eficaz hasta como demostración del habla popular y gauchesco, con errores, anomalías y abundantes barbaridades de esas que horrorizan a gramáticos, filólogos y otros de la misma ralea". Nada más lejos de la verdad, por supuesto. En la filología americana pocos temas han atraído tanto a los lingüistas como el idioma popular campestre. El gauchesco y su habla han merecido los mejores talentos de estudiosos como Corominas, Amado Alonso, Tiscornia, Rosenblat, Vidal de Battini y otros demasiado numerosos como para mencionar. Sólo alguna voz normativa ha protestado la elevación a categoría literaria de los motivos y del lenguaje gauchescos. Los lingüistas descriptivos dependen mucho de esta gauchofilia literaria para documentar estudios serios y significativos sobre la realidad lingüística campera, así como sobre su contenido psicológico. Basta con citar el artículo "Preferencias mentales en el habla del gauchesco" de Amado Alonso¹ para ver hasta qué punto puede servirse el filólogo de materiales lingüísticos registrados por el autor nativista.

El señor Danero no se las echa de erudito, y tal vez no lo sea. Mas esto no le resta valor a la *Antología Gaucha*, que sí encierra materiales útiles y necesarios que son, a la vez, representativos y dignos de ser estudiados como literatura. Los eruditos se ocuparán después de la ordenación y del análisis. Por el momento importa que sigan publicándose co-

¹ *Nosotros*. XXVII, Tomo LXXX, 1933. pp. 79-80.

lecciones y antologías, no sólo en torno a temas o movimientos, sino los de determinados cuentistas, a fin de que la obra de los más representativos se conserve íntegramente.

MARSHALL R. NASON

*Universidad de New Mexico,
Albuquerque, New Mexico.*

ENRIQUE ANDERSON-IMBERT and LAWRENCE B. KIDDLE (Editors), *Veinte Cuentos Hispanoamericanos del Siglo XX*, New York, Appleton-Century-Crofts, Inc., 1956.

Se ha querido ofrecer en esta antología la mayor variedad posible, combinando de la manera más eficaz y comprensiva el enésimo número de elementos: las regiones culturales, las corrientes literarias, los escenarios (urbanos y agrestes), las clases (raciales y económicas) y los distintos temas de sesgo cómico o trágico, desde las diversas perspectivas de tres distintas generaciones de escritores. El resultado, aunque no exento de reparos —¡ahí es nada, una antología de veinte cuentos!—, es digno del mayor elogio.

Lo primero que se descubre en la antología es un vigoroso tono ascendente, desde el endeble ensayo-cuento de Lugones (traído, a lo que parece, un poco a contrapelo) hasta el soberbio cuento final que cierra el volumen. Un curioso azar ha hecho que el cuento —y el volumen—acabe con las palabras "como un ruidoso advenimiento", y como un ruidoso advenimiento se nos aparecen los más jóvenes cuentistas, los de la generación que inicia Lino Novás Calvo y que, en la antología, culmina con María Luisa Bombal y Juan José Arreola. Ni qué decir tiene que esta generación vuela a mucha más altura que la generación precedente, para no decir nada del poeta Leopoldo Lugones que aquí se nos presenta como un ave perdida. Además de haberle metido muy a duras penas, los antólogos desplazan a Lugones de su generación, que es la generación modernista —y no la siguiente—, hermana de la generación del 98, o, para utilizar una unidad de medida universal, la generación de D'Annunzio y Pirandello, de Yeats y Stefan George, de Gide y Proust, de Lautrec y Rouault, de Wright y Feininger.

Casi no hace falta añadir lo discutible que parece, desde esta perspectiva, el aserto de que Borges es "quizá el cuentista más original de la lite-

ratura hispanoamericana del siglo veinte" (p. 77). Si Borges es "el único cuyas obras traducidas han asombrado a los más exigentes círculos intelectuales de Europa" (*Ibid.*) no se debe tanto a la calidad intrínseca de su obra como a la falta de arraigo vernáculo. Pero tampoco es este el momento de ponerse a hilar tan fino. Baste decir, por ahora, que, tras la aparición de *Cayo Canas*—un librito que, por cierto, no se menciona en esta minuciosa antología—, Novás Calvo fue proclamado, desde España, uno de los grandes cuentistas de la lengua castellana, y *Cayo Canas*, la mejor colección de cuentos desde *El espejo de la muerte*. En España no se conoce, por lo menos lo suficientemente, a muchos de sus compañeros de generación. De todos modos, "A ese lugar donde me llaman", de indudable sabor autobiográfico, puede emparejarse sin desdoro con cualquiera de los cuentos que aparecen en esta selección. Pero aquí no se trata de valorar los originales, sino la labor de los antólogos.

De esa labor los profesores Anderson-Imbert y Kiddie pueden estar bien satisfechos, y lo que en el curso de este comentario quede más o menos en entredicho no es, ni con mucho, suficiente para oscurecer el intachable resultado de un empeño arduo, llevado a cabo de una manera ejemplar. La breve introducción general es una maravilla de afluencia de noticias, que, sin embargo, no empañan el escrupuloso orden. A ello contribuye en gran medida el haber aplicado en la investigación—aunque no con todo rigor—el método de las generaciones que el maestro Ortega y Gasset puso en boga.

La división de las generaciones parece, empero, un tanto caprichosa en ocasiones, aun a la sola luz del mismo opúsculo. ¿Por qué extender, por ejemplo, a 1865, la generación nacida entre 1845 y 1860? Lo único que se logra con ello es aproximar a ella a Rubén Darío—que, por haber nacido en 1867, y por razones más poderosas que no son de este lugar, sigue perteneciendo a la siguiente generación, a pesar del buen deseo de los profesores Anderson-Imbert y Kiddie—, e incluir a Julián del Casal—que no hace al caso en absoluto—, mientras que, por el contrario, ello implicaría separar a Gánivet y a Unamuno—¡a Gánivet y a Unamuno!—de la llamada generación del 98. Consecuencia de la forzada escisión es que Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga aparecen en la misma generación, aunque pertenecen a generaciones distintas. Lugones pertenece a la generación de Rubén Darío, Manuel Díaz Rodríguez, Rufino Blanco Fombona, Amado Nervo, José Enrique Rodó, etc., que es la generación de Proust y del 98, a la que he aludido al principio. Contrariamente, Quiroga pertenece a la que yo llamo (en un estudio que preparo) la "gran genera-

ción": la generación de Stalin, Mussolini y Hitler, Trotski, Einstein, Mann y Kafka, Joyce y Heidegger, Béla Bartok y Stravinski, Le Corbusier y Gropius, Chaplin y Picasso, Casals y Falla, José Clemente Orozco y Diego Rivera, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, Ortega y Gasset y Madariaga, Rómulo Gallegos, Pedro Henríquez Ureña, Güiraldes, José Eustasio Rivera, José Vasconcelos y Alfonso Reyes. A esta "gran generación", nacida entre 1875 y 1890, pertenece la primera generación de los cuentistas seleccionados (Lugones aparte, como queda dicho). A la generación nacida entre 1890 y 1905 (y este año de 1905 se utiliza también en la antología como divisoria, lo que parece elocuente), la segunda generación de los incluidos, entre los que se cuentan Monterde, *Salarrué*, Borges, Amorim, Lidia Cabrera y Ferretis. La tercera generación, nacida a partir de 1905, incluye a Novás Calvo, a Aguilera Malta, a Uslar-Pietri, a Hernando Téllez, a María Luisa Bombal y a Juan José Arreola (la generación de Anouilh y Camus, Tennessee Williams y Arthur Miller, Panero y Rosales, Camilo José Cela y Blas de Otero, Octavio Paz y Fernando Alegría). Se me antoja que de este modo salen mucho mejor las cuentas.

Además de la magnífica y concisa introducción general en inglés, hay en el libro una presentación, también en inglés, para cada uno de los autores. Una presentación que, a pesar de su brevedad, suele ser a un tiempo semblanza, juicio crítico y ficha bibliográfica a veces completa. Con la introducción y las presentaciones quedan paliadas las inevitables ausencias, por lo menos muchas de las ausencias. En las presentaciones se encuentran, además, muy valiosas indicaciones incidentales sobre temas monográficos de gran interés, en íntima relación con los diversos autores: libros para niños o literatura infantil (p. 36), literatura policiaca (p. 78), literatura negra (p. 99), literatura de la revolución mexicana (p. 112), literatura social del Ecuador (p. 144), ensayismo colombiano contemporáneo (p. 163), etc. Se subrayan, con acierto, algunas características fundamentales, como la raíz costumbrista del cuento hispanoamericano, la escasez de humorismo, y el paralelo desarrollo con el periodismo. No parece tan satisfactoria a veces la referencia a los movimientos literarios, y, sobre todo, artísticos (aunque hay una, muy acertada, al "fauvisme"), y en ninguna de las enumeraciones casuales se incluye, por muy extraño que parezca, el simbolismo (recuérdese, a este propósito, el magnífico libro de Edmund Wilson *Axel's Castle*, New York, 1931).

Por si todo esto fuera poco, hay además una escala de dificultades para orientación de los estudiantes (una lista de los cuentos en gradación, de los más fáciles de entender a los más difíciles), una luminosa nota

sobre el español americano que ha de ser de indudable utilidad para los estudiantes que se sirvan del libro, un numeroso vocabulario final y notas al pie de las páginas en los pasajes que se prevén difíciles para el estudiante. Difíciles son, en verdad, algunos de estos pasajes, si se piensa que han inducido a error a los mismos antólogos. Y al decir esto no me refiero a las versiones que pueden ser discutibles o ligeramente infieles, sino a las indudablemente erróneas, muchas de las cuales, a la luz del contexto, traicionan el propósito mismo del autor. Pero es éste un cargo demasiado grave para no dar algunas ilustraciones en apoyo de la censura.

Cuando Lugones escribe "y a poco hube de comprender que nunca llegaría a pronunciar..." (p. 22) y en la nota al pie se da como traducción "I almost reached the point of admitting", se dice en inglés algo muy distinto de lo que el texto español dice, pues en realidad lo que se traduce, y aún así inexactamente, es "y a punto estuve de comprender..." El narrador del cuento se convenció inmediatamente, o casi inmediatamente ("a poco"). El que lea la frase inglesa se estrujará inútilmente los sesos tratando de hacerla consecuente con lo que viene a renglón seguido: "sus largos colmillos lo estorbaban enteramente", "el vocabulario quedaba reducido, entonces a las cinco vocales", etc.

"Y el agua da un tastazo en la orilla, llegando, como quien escribe, a mojar el pie achatado de Genaro" (p. 74). A mi modo de ver, este "como quien escribe" de *Salarrué* no es más que una paráfrasis de la familiar expresión "como quien dice", muy apta, por cierto, para dar agilidad y fluencia al relato. "As one writes, *that is*, with waveline movements", no puede menos de parecerme un disparate digno de figurar en la antología universal que inicié en el número 73 de los *Cuadernos Hispanoamericanos* (pp. 110-112).

¿A quién puede parecer verosímil atravesar una rama con un puñal? No creo que ni al mismo *Salarrué* se lo pareciese. En "se arrojó sobre el corvo, que había dejado en la rama haciendo cruz" (p. 76) no es posible, a mi manera de ver, sustituir "haciendo cruz" por "with its point projecting".

Todas éstas son, sin embargo, nubecillas de verano (un malicioso diría más bien vigas en el ojo ajeno). El libro es un verdadero arquetipo en su género: cuidado, limpio, diáfano, sistemático y atiborrado de selecta información. Son escasísimas las erratas de imprenta, y es éste uno de los mejores elogios que cabe hacer a una edición en un país extranjero, cuando todo el mundo sabe qué mal se anda a este respecto en los propios países de habla española, incluso en las reediciones de nues-

tros clásicos más estimados (Resulta, por ello mismo, verdaderamente extraño leer en el cuento de Borges, por lo menos media docena de veces, *Yidische Zaitung* (sic)). Y, sin duda, *Veinte Cuentos Hispanoamericanos del Siglo XX* ha de cumplir muy bien el propósito que de antemano le han asignado los profesores Anderson-Imbert y Kiddie: el de servir no sólo para enseñar el idioma español a estudiantes de habla inglesa, sino también para enseñar literatura hispanoamericana en cursos universitarios avanzados.

CARLOS-PEREGRÍN OTERO
University of California, Berkeley.

WILLIAM SHAND y ALBERTO GIRRI, *Poesía norteamericana contemporánea*, Editorial Raigal, Buenos Aires, 1956.

T. S. ELIOT, *Cuatro cuartetos*, Traducción de J. R. Wilcock, Editorial Raigal, Buenos Aires, 1956.

Con un gusto excepcional está hecha esta nueva antología de Shand y Girri que nos llega de Buenos Aires. Hay 33 poetas, desde Frost hasta Wilbur y Merrill, cada poeta representado por un solo poema. La selección es evidentemente el resultado de un conocimiento profundo de la poesía norteamericana. Aunque, para mi gusto, hay un exceso de críticos y académicos como Blackmur, Warren y Wilson (donde yo pondría poetas con más vocación lírica como, por ejemplo, Kenneth Fearing y Kenneth Rexroth), la selección está al tanto de las nuevas corrientes literarias. Se ve que ningún poeta se incluye por motivos de amistad. El criterio es siempre objetivo y atinado. Merece nuestro aplauso la inclusión de poetas como Gregory, Patchen, Roethke y Jarrel, que son muy poco conocidos al sur del Río Bravo. Una clara omisión, sin embargo, es Robert Lowell, uno de los mejores de los jóvenes.

La poesía es imposible de traducir. El "traductor" puede crear un poema nuevo, basado en el original, o puede hacer una versión exacta que sirva como guía del original. Este último procedimiento, hecho con sensibilidad lírica, es, en general, la mejor solución; y así han obrado los señores Shand y Girri. Las versiones son, en la mayoría, impecables en cuanto al sentido estricto del inglés; y se ve que no falta la mano del poeta en este esmerado trabajo. Han seleccionado, por ejemplo, precisamente lo

mejor de Ezra Pound, el poema de los *Pisan Cantos* que empieza, *What thou lovest well remains...* El poema, con el insistente *Pull down thy vanity...*, tiene una fuerza y un ritmo que son esencialmente anglosajones, y por lo tanto es difficilísimo de traducir. Los traductores, a mi juicio, han logrado comunicar el espíritu del original, sin perder la letra:

...Qué mezquinos son tus odios
Nutridos de falsedad.
Derriba tu vanidad,
precoz para destruir, avara de caridad,
derriba tu vanidad.
Derríbala te digo.

Pero haber hecho en vez de no hacer
eso no es vanidad,
haber golpeado honestamente
para que algún Blunt abriera,
haber recogido del aire una tradición viva
o de un bello ojo anciano la llama inconquistada,
eso no es vanidad.

Aquí el terror está totalmente en lo no hecho,
en la timidez que vaciló.

No encontré ninguna errata en el inglés; hecho en sí poco usual y meritorio.

Four Quartets es el menos poético de los libros en verso de T. S. Eliot. Todo el libro es una meditación sobre un fragmento de Heráclito, citado en griego por Eliot, que quiere decir: "El camino de arriba y el de abajo son uno e inseparable" (No sé por qué los señores responsables de esta edición en español lo hayan omitido). Así empieza *Burnt Norton*, el primero de los *Quartets*:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.

(El tiempo presente y el tiempo pasado
tal vez en el tiempo futuro estén ambos presentes,
y el tiempo pasado contenga el futuro).

Esto, claro, no es poesía tal y como la hemos concebido en la época moderna; recuerda más bien una edad remota—presocrática—en la cual los filósofos se expresaban en verso porque la prosa fue considerada un modo

indigno de expresarse. Así concebido, como un experimento en la filosofía versificada, el libro de Eliot es sumamente interesante. Pero a menudo el verso deja de ser verso, y tiene uno la impresión de que la forma es una imposición absolutamente artificial:

There is no end, but addition: the trailing
Consequence of further days and hours,
While emotion takes to itself the emotionless
Years of living among the breakage
Of what was believed in as the most reliable—
And therefore the fittest for renunciation.

(No hay fin sino adición; sólo hay la prolongada consecuencia de días y de horas sucesivos, mientras el sentimiento considera los años sin emoción vividos en medio del destrozo de lo que se creía más digno de confianza, y por ende más apto a la renunciación).

O estas líneas que siguen a un esfuerzo poético:

That was a way of putting it — not very satisfactory:
A periphrastic study in a worn-out poetical fashion,
Leaving one still with the intolerable wrestle
With words and meanings.

(Esta era una manera de expresarlo,
no muy satisfactoria:
un ejercicio perifrástico
en un estilo poético gastado,
que no elimina sin embargo
la lucha intolerable
con las palabras y el sentido).

Sí; pero, ¿por qué no decirlo? Esto ni es poesía ni se justifica tampoco como prosa. Si los versos referidos no son satisfactorios, ¿para qué publicarlos? Es ésta la actitud enfermiza y pusilánime del —en otros tiempos— gran poeta anglo-americano que ha decepcionado a sus admiradores. Esto y la insufrible *pose* del oráculo.

I don't know much about gods, but I think
that the river
Is a strong brown god...

(No sé gran cosa de los dioses, pero
creo que el río es un dios pardo y fuerte...)

Como esta clase de verso tiene más afinidad con la prosa que con la poesía, y como la prosa no es muy difícil de traducir, el traductor, J. R. Wilcock, ha hecho un trabajo excelente en general. Pero cuando se trata de *poesía*, el trabajo es menos cuidado y sin inspiración.

En verdad sólo hay quince líneas de poesía en este libro. Son los famosos versos que empiezan:

Garlic and sapphires in the mud
Clot the bedded axle-tree...

(Ajo y zafiros en el barro atascan
el eje hundido...)

Vamos a ver. Al traducir:

The trilling wire in the blood
Sings below inveterate scars
Appeasing long forgotten wars.

el Sr. Wilcock nos da:

...y bajo cicatrices
inveteradas el alambre trémulo
de la sangre gorjea apaciguando
conflictos hace siglos olvidados.

Sings no es "gorjea", *wars* no son "conflictos", *long* no quiere decir "hace siglos".

El alambre trémulo de la sangre
canta bajo cicatrices inveteradas
apaciguando guerras olvidadas

hubiera sido más sencillo, exacto y poético. Luego para

Are figured in the drift of stars

el traductor nos ofrece:

...están
representados por la traslación
de las estrellas...

Lo cual suena como un manual de astronomía. *Drift* no quiere decir "traslación" sino "deriva". Mejor sería:

Aparecen en la deriva de las estrellas.

Luego hay un evidente error que revela una falta de sensibilidad poética. En la siguiente línea el poeta dice:

Ascend to summer in the tree

El traductor se encarga de cambiar el sentido de este verso, haciéndolo más prosaico:

...en verano
ascienden al árbol.

Tampoco nos ayuda el hecho de que hay varios errores en el inglés. *Trilling* se hace *thrilling*; y en vez de *boardbound* aparece *boardbound*.

Sin embargo, el Sr. Wilcock ha hecho un servicio al público hispánico, proporcionándole una versión de esta obra discutida que ha tenido mucha resonancia en las letras de habla inglesa.

JULIÁN PALLEY
Rutgers University,
New Brunswick, N. Jersey.

ARTURO TORRES-RÍOSECO, *Cautiverio, Antología poética (1940-1955)*,
Prólogo de Gabriela Mistral, Etudium, México, 1955. 183 pp.

La poesía de *Cautiverio*, como la de previos poemas de Arturo Torres-Río seco, no pertenece al presente, ni al pasado, ni a ninguna época literaria definida, sino que alienta en un clima muy suyo. Su originalidad quizás consista en la expresión personalísima de los sentimientos sencilla y sinceramente reflejados fuera de toda escuela estética, pese al uso de formas neoclásico-modernas —el soneto— de contrastes ligeramente barrocos, también modernos —"lejana presencia", "clara sombra"— nunca motivo sino siempre medio de decir lo que vibra en el fondo del corazón.

El origen de estos poemas es lo eterno humano: el amor, con su misterio mezclado de sombra y de muerte; la profunda soledad del hombre,

aislado por su tiempo y por la forma misma de su sentir, avanzando solo por el "mismo camino" por el que va el amor y siempre en pos del espejismo de lo absoluto; la inasibilidad de la esencia de la vida, que atrae con su canto de sirena desde los ojos de la mujer amada, desde la naturaleza cuya constante renovación promete paraísos a los que nunca se llega, desde la verdad absoluta de la geometría pura —fría, irreal, falaz en la región de los sentimientos. *Cautiverio* es justamente eso: la prisión del sentir anegadora del hombre que se atreve a proclamar el reino del corazón, presa de la belleza pasajera del mundo, aun a sabiendas de que ha de reducirse a ceniza "bajo la quemadura de la muerte infinita". A través de todo el libro se siente la sombra de la muerte que acecha en el momento en que más se gusta de la vida pero también en el momento en que más se la sabe efímera: "Para la voz postrera estoy maduro, / como una dulce fruta que en el viento / siente el mandato del desprendimiento". Cuanto más hermosa aparece la rosa más claro "cobra forma el espectro".

Son éstos, poemas de una ligera sensualidad, luminosa y clara, desde lejos, en que se saborea con el recuerdo el despreocupado e inconsciente fuego juvenil: poemas de intenso calor humano en los que encuentra acogida la egregia amistad (Sonetos y saludos: "Ernesto Montenegro"); poemas nacidos de un depurado lirismo ligeramente romántico, dominado por la precisión y sintetismo de la expresión, refinada y elegante, poemas escritos con palabra noble y justa que revelan vigilancia y cultivo constante de la lengua.

Este volumen que reseñamos lleva una extensa introducción de Gabriela Mistral, quien sigue retrospectivamente el desarrollo climático del chileno de Berkeley, a través de sus peregrinaciones intelectuales por la América hispana, y de su gimnasia mental de síntesis sajona. Ve su originalidad como resultado de la profunda penetración de ambas culturas. Además de apuntar el valor de la obra crítica de Arturo Torres-Rioseco y la influencia que ha ejercido desde la Cátedra, Gabriela Mistral le considera como intuitivo traductor de la obra lírica de Walt Whitman, a quien ha contribuido a dar a conocer, en su verdadera esencia, por el mundo de habla española.

HELENA PERCAS
Grinnell College,
Iowa.

JOSÉ JUAN ARROM, *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*, Anuario Bibliográfico Cubano, La Habana, 1956. 233 pp.

Acaba de aparecer el muy esperado primer volumen de los estudios de teatro hispanoamericano de José Juan Arrom. Este trabajo marca el primer paso importante en la evaluación panorámica del teatro de Hispanoamérica desde sus orígenes hasta las postrimerías del siglo XVIII. De hecho, la época colonial termina, como todos sabemos, a fines del primer decenio del siglo XIX, pero siendo los últimos diez o doce años de la época de efervescencia política en las letras, si bien ofrecen interesante documento histórico, no tienen valor estético, por lo que muy acertadamente se da por concluida la época colonial literaria a fines del siglo XVIII.

Este estudio presenta una síntesis de los conceptos y aspiraciones de cada época junto con un análisis interpretativo de los diversos autores y libros de que se ocupa.

Una de las mayores aportaciones del libro es su primer capítulo sobre una época en la que apenas ha penetrado la crítica: nos referimos al período prehispánico cuyo legado indígena —bailes *areítos*, decorativas representaciones bailadas y especie de farsas realistas del Valle de México, bailes apicarados de origen popular, bailes dramáticos de máscaras del ritual azteca, representaciones incaicas de origen épico— es importantísimo por el indeleble substratum que ha dejado en la Colonia imprimiéndole un sello peculiar e inconfundible: americano. Por ello, este primer capítulo es indispensable para el conocimiento íntimo del espíritu teatral mexicano. A través de la aparente sencillez y naturalidad de la exposición literaria, concisa y suelta a un tiempo, se percibe un caudal de investigación perspicazmente interpretado.

Un segundo capítulo estudia las corrientes dramáticas del siglo XVI, descubriendo las modificaciones y adaptaciones que circunstancias y ambiente del Nuevo Mundo impusieron a los importes españoles imprimiéndoles desde un principio su carácter criollo. El señor Arrom clasifica este momento de manera precisa y clara percibiendo tres tipos de teatro: el misionero, de recreación indígena, caracterizado por su improvisación, su tono, su lengua, su escenografía y decorado basado en artes plásticas indígenas; el escolar, también de carácter religioso aunque, esta vez, de limitada influencia en la vida de la Colonia como en la modelación de una tradición teatral; y el criollo, barómetro de la temperatura social.

El tercer capítulo le pertenece a la "alborada del barroco americano (1600-1681)". En él, además de otras figuras, se destaca la del gran me-

xicano, Juan Ruiz de Alarcón, cuya interpretación conviene con las de Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y Castro Leal, pero cuya figura intelectual cobra un perfil nuevo bajo la pluma de José Arrom.

El cuarto capítulo está consagrado al "apogeo y ocaso del barroco americano (1681-1750)", época de conformismo —nos dice el crítico— debido a la recrudescencia de la censura, la intolerancia y el aislamiento artístico, pero en la cual, por debajo de las apariencias literarias, reverberan individualismos irreductibles, el mayor de ellos el de Sor Juana Inés, dentro de cuya producción dramática descuellan por sus cualidades artísticas y humanas el auto sacramental *El divino Narciso*, la comedia *Los empeños de una casa*, y el sainete *Segundo*, analizados con detenimiento y agudeza.

Uno de los capítulos más absorbentes de este libro es el V y último que, aparte de su valioso fondo histórico sobre la segunda mitad del siglo XVIII, contiene unas páginas de extraordinario interés para quienes hayan seguido o tomado parte en la controversia sobre el origen prehispánico o colonial del Ollántay. Nadie mejor que José Arrom está capacitado por sus largas investigaciones sobre el teatro prehispánico a pasar un juicio sobre el asunto. Y lo hace con la autoridad de su documentación comparada de ambas épocas, apuntando de manera concisa y convincente que el Ollántay es una obra mestiza de asunto prehispánico, aderezada de elementos indígenas, pero de estructuración enteramente española. En nuestra opinión, su juicio aclara este punto nebuloso de la historia del teatro en la época colonial.

Esta reseña quedaría incompleta si no se dijeran unas palabras sobre el estilo del autor, animado y elocuente, no exento de picardías lingüísticas y buen humor literario —véanse las páginas sobre Félix de Alarcón o Peralta Barnuevo— que hacen amenísima la lectura de este por todo lo demás muy serio trabajo de investigación.

El volumen que reseñamos organiza y da orientación al material de teatro con que cuenta la Hispanoamérica colonial. Se conocían hasta la fecha obras que se destacaron por diversos motivos en distintos países y ambientes, pero que hasta ahora no se habían visto en su contexto, o sea, en su perspectiva histórica y literaria. Contamos con el segundo volumen, ahora en preparación, en el cual el señor Arrom nos llevará desde la época independentista hasta nuestros días, completando así el horizonte del teatro hispanoamericano.

HELENA PERCAS
Grinnel College,
Iowa.

CARLOS ALBERTO LOPRETE, *La literatura modernista en la Argentina*, Editorial Poseidón (Biblioteca de estudios breves), Buenos Aires, 1955. 126 pp.

Han pasado dos años desde que Max Henríquez Ureña publicó su extensa historia del modernismo. Siguen apareciendo, no obstante, libros y trabajos de variada extensión para aumentar la ya imponente bibliografía crítica sobre el tema. Dejando de lado la reciente *Introducción al modernismo literario* (Buenos Aires, 1956) de Rafael Alberto Arrieta, tan sólo sobre uno de estos libros quisiéramos llamar la atención en la presente nota. Como se desprende del título, este pequeño y modesto manual de Carlos Alberto Loprete estudia el modernismo en la Argentina: su estética, el ambiente en que surgió, las polémicas ocasionadas por la nueva literatura y los autores principales de la generación. Por ser limitado a un solo país, este libro tiene la obvia ventaja de incluir a ciertos escritores menores que quizá no merecerían un lugar parecido en un panorama más ambicioso hecho desde el punto de vista continental. Al ofrecer cuadros sintéticos de la literatura de una nación, en un momento dado, breves estudios de esta índole son de máxima utilidad para el crítico y el profesor. Recogen datos a veces olvidados y facilitan la ardua tarea de llegar a nuevas síntesis y perspectivas históricas. Conviene recordar que últimamente el Séptimo Congreso Internacional de Catedráticos de Literatura Iberoamericana aprobó la resolución de publicar precisamente panoramas e historias literarias de los diversos países americanos en el período 1900-1950. De hecho, se necesitan más monografías especializadas —por el estilo de la que ahora reseñamos— dedicadas a las naciones hispanoamericanas en determinados períodos de su desarrollo literario (v. gr., el romanticismo). Dentro del caso, no sería justo olvidar las bien intencionadas actividades de la editorial Studium.

El primer capítulo (*El modernismo*, pp. 7-27) del libro que nos ocupa enfoca el fin de siglo en la Argentina; reseña varias definiciones e interpretaciones autorizadas del movimiento (entre las mejor formuladas las opiniones de Juan Ramón Jiménez, Onís, Amado Alonso, Sanín Cano, Pedro Henríquez Ureña, etc.); y, por último, incorpora unas breves notas sobre la estética modernista. Para el especialista estas páginas iniciales no ofrecen grandes novedades aunque Loprete sí cita textos de Darío publicados en *La Nación* y también una conferencia de Valle Inclán pronunciada en el Teatro Nacional de Buenos Aires en 1910. Sin embargo, nos parecen muy acertadas sus precisiones sobre las técnicas impresionistas en *La*

guerra gaucha de Lugones, obra injustamente olvidada fuera del país y poco estudiada por las dificultades de su prosa.

Aunque ya tenemos buenos estudios sobre las revistas literarias de Hispanoamérica (entre ellos los de Spell y Beck) e índices de varias (*Nosotros*, *Sur*, etc.), quizá el capítulo más novedoso del trabajo es el segundo: *Revistas, periódicos y diarios* (pp. 25-43). El autor comenta, en apretada síntesis, el papel de la *Revista de América*, *La Biblioteca*, *El Mercurio de América* y *La Montaña*; cita textos interesantes (p. ej., los juicios de Groussac sobre Darío, el artículo de Díaz Romero "Artistas y pedagogos" cuyo valor permanente trasciende la circunstancia al convertirse en una declaración de principios estéticos, la nota agresiva de Lugones sobre Gómez Carrillo, las proclamas de Ingenieros); apunta colaboradores y resume los programas de las revistas en cuestión. Todavía queda por hacer un trabajo amplio y sistemático de las revistas del período en América, tema ya estudiado para España en aquella época por Guillermo de Torre, Germán Bleiberg y más recientemente por Díaz-Plaja.

En el capítulo tres (*La polémica de lo moderno*, pp. 44-63) Loprete arranca de la llegada de Darío a Buenos Aires en 1893 y, una vez más, se pone de manifiesto la importancia de su actuación desde la capital argentina. Poco después llega el joven y andaz Lugones. Luego, de Bolivia, Jaimes Freyre. Del escándalo al triunfo definitivo. Modernismo y socialismo. El banquete del Ateneo en honor de Darío, el ingreso de Lugones en el grupo. La denuncia de Oyuela de la nueva literatura y el planteamiento de la polémica entre tradición e innovación. Bajo el rótulo de "El desacuerdo transatlántico" (pp. 55-59) se refiere brevemente a Darío y España; recoge textos sobre la literatura española de la *Autobiografía* de Darío; y termina el capítulo con breves noticias sobre la visita de Valle Inclán a Buenos Aires en 1910. Es el escritor español, según Loprete, quien "supo traernos con su mensaje estético la palabra de desagravio de la nueva España hacia Hispanoamérica" (p. 63). Las abundantes citas de las cuatro conferencias de Valle Inclán son de excepcional interés.

Los demás capítulos (IV y V, pp. 64-124) están dedicados a los escritores y sus obras. Los de menos prestigio (Guido y Spano, Olivera, Ortiz, Menéndez, Díaz Romero, Leopoldo Díaz, Almafuerte y Carriego) se agrupan en el primero; Larreta y Lugones, "los dos orgullos" (aquí Loprete parafrasea a Darío), constituyen capítulo aparte. Al comentario necesariamente breve sobre cada autor suele seguir una nota bio-bibliográfica. Como ha de esperarse, en el capítulo cuatro los apartados más extensos aluden a Guido y Spano, precursor casual, al sonetista parna-

siano Leopoldo Díaz, a Almafuerte y a Carriego. En esta nómina algunos objetarán la inclusión de Carriego, consagrado como poeta del barrio porteño, no obstante ciertos rasgos modernistas en sus primeros versos. Más aún quizá la de Almafuerte, teóricamente opuesto al modernismo. Dicho sea así de paso, la dificultad de clasificar a ciertos autores confirma la complejidad del modernismo literario, cuya definición global tendrá que incluir a escritores que ven y describen con una voluntad de estilo la realidad americana.

Cierran el libro breves aproximaciones a la obra de Larreta y Lugones, las figuras máximas de la generación. Primero, examina el arte impecable y pulido de Larreta en los sonetos de *La calle de la vida y de la muerte* y, desde luego, en su célebre novela. Sin duda *La gloria de don Ramiro* y *La guerra gaucha* de Lugones, cada una dentro de sus propias modalidades distintas, constituyen los modelos más enérgicos de prosa modernista en la Argentina. Las páginas de Loprete, aunque no parecen agregar nuevas perspectivas sobre la múltiple producción del cordobés, señalan lo más característico. Disentimos, sin embargo, cuando afirma (p. 112) que el *Lunario sentimental*, ese libro tan contradictorio e insólito, es más modernista que *Los crepúsculos del jardín*. Es cuestión de definición, pero preferimos situar al *Lunario* fuera del modernismo y considerarlo como genial anticipo de ciertas extravagancias posteriores. Lugones se ha puesto de moda otra vez en su patria como atestiguan las obras recientes de Ghiano y Borges, y lamentamos que Loprete no haya querido destacar sus relaciones con la literatura más contemporánea. En resumen, pues, el libro de Loprete vale por la concisión con que estudia todo un período fecundo en la evolución literaria de su país. Paradójicamente la limitación impuesta desde el título mismo viene a ser un mérito. Si bien los juicios del autor parecen corresponder a los de la crítica más autorizada, nos parecen de singular interés las páginas dedicadas a rastrear ciertas intimidades históricas y anecdóticas de la época.

ALLEN W. PHILLIPS

The University of Chicago

JOSÉ LUIS ROMERO, *Argentina: Imágenes y Perspectivas*, Editorial Raigal, Buenos Aires, 1956. 159 pp.

"Me apresuro a declarar que no soy especialista en historia argentina" — escribe el medievalista José Luis Romero en el prólogo del libro que

aquí se reseña—"Quizá conozca mejor—agrega—los textos medievales que los documentos de nuestros archivos".

Pero es el caso que aunque medievalista por especialidad, el profesor Romero es un hombre del Renacimiento, lo cual le capacita para trascender de todo especialismo. De aquí que el medievalista, en función de tal, durante sus laboriosas jornadas porteñas, pueda embarcarse libremente con rumbo al siglo XIII y vivir con fruición en la Edad Media; luego reaparecer, renovado y ágil en su populosa Buenos Aires para asistir a una asamblea política y pronunciar un discurso doctrinario en su carácter de líder del partido socialista; luego ir a la Universidad para dictar una clase; más tarde presidir una reunión de ensayistas, novelistas y poetas y, finalmente, pasar el resto del día en su despacho de director de una gran revista discutiendo sobre los temas más varios, en compañía de otros escritores de intereses igualmente universales.

Aunque según confesión propia del Sr. Romero no es un especialista en historia argentina, es autor sin embargo de un libro muy importante, aparecido en 1946, el cual supone un hondo conocimiento de la historia de su patria: *Las ideas políticas en Argentina*. Esta obra, que completa otra ya clásica de Alejandro Korn sobre tema afín, ha consagrado al Sr. Romero como autoridad en los temas que trata en su *Argentina: Imágenes y Perspectivas*. Los cuales temas son de una gran variedad porque atañen a los complejísimos problemas que plantea una nación como la Argentina.

Resulta, pues, muy difícil en una reseña como ésta tratar todos los temas que el Sr. Romero desarrolla con suma competencia y lucidez crítica. Sin embargo, estos temas son correlativos, interdependientes, de modo que, si se analizan algunos, el análisis se encuentra con todos ellos. De aquí que si elegimos el complejo tema de *las tres mentalidades existentes en la Argentina*, confrontamos el problema de la vida pública de ese país desde un haz de sugestivas perspectivas; asistimos idealmente al drama histórico de su democracia, cobramos conciencia del conflicto de las minorías y las masas rioplatenses, y, todo esto, nos conduce a inquisiciones de carácter histórico. Así, apenas consideramos un tema de cualesquiera de los once ensayos que componen el libro, inmediatamente movilizamos la totalidad de las cuestiones cuyo planteamiento integra la obra.

Limitaremos, pues, esta reseña a una consideración sumaria del segundo de los ensayos del libro, el titulado "Los elementos de la realidad espiritual argentina".

Una meditación detenida sobre las tesis de este ensayo y sus implicaciones bastaría—por las razones antedichas—para plantearnos todos los

principales problemas históricos, sociales y políticos de la Argentina tales como nuestro autor los plantea.

La tesis fundamental del Sr. Romero en éste y en otros ensayos, es que la realidad espiritual argentina se caracteriza "por su bajo índice de coherencia interior", lo cual es resultado de una "yuxtaposición de mentalidades diversas y recíprocamente reacias a su fusión" (p. 19).

La mera formulación de esta tesis plantea de inmediato una tríade de problemas. El primero, sociológico, atinente a la índole en sí de esa falta de coherencia; el segundo, histórico, que considera la génesis de la aludida yuxtaposición; y, el tercero, psicológico, referente a la naturaleza de esas mentalidades y a las razones de su impenetrabilidad. Pero esta tríade constituye una clasificación meramente metódica, pues la divisoria por ella establecida manifiesta una indisoluble correlatividad.

El análisis de esta tesis de la yuxtaposición de mentalidades estancas nos hace ver a grandes rasgos, aunque claramente, la visión que el Sr. Romero tiene de la historia argentina. En efecto: esa falta de coherencia interior que el Sr. Romero indica como resultante de una yuxtaposición de mentalidades constituye la clave del pensamiento histórico y sociológico de nuestro autor.

El cual pensamiento se funda en los siguientes postulados:

- 1) En la Argentina existen tres tipos de mentalidad que son: *la criolla*, *la universalista* y *la aluvial*.
- 2) La tercera mentalidad, posterior a las dos primeras y engendrada por la rápida transformación demográfica y económica de la nación a fines del siglo XIX, representa la mayoría.
- 3) Mientras estas tres mentalidades no logren una síntesis, fusión o armonía, "nada importante ocurrirá en la Argentina" (Es decir, el país no podrá resolver el gran problema de la convivencia nacional mediante una democracia cabal).
- 4) La mayoría "aluvial" debería adherirse a los ideales de la minoría "universalista".

La mentalidad criolla es la que creó un estilo de vida de raíces hispánicas en el Plata y tuvo un perfil bien definido hasta mediados del siglo pasado. El predominio de esta mentalidad se identifica con todo un ciclo de la historia argentina. A este ciclo, que dura desde 1810 hasta 1880, el Sr. Romero llama "el ciclo de la Argentina criolla".

Los hombres que dirigen los destinos de la Argentina tras la caída de Rosas y a partir de la constitución de 1853 representan la mentalidad universalista. Son una minoría intelectual, hostil al criollismo. Estos hombres

quieren transformar la realidad económica, social y espiritual de la República. Para lograr este fin abren las puertas a una inmigración que acude como un aluvión a su llamada, y ejercitan una política encaminada a desarrollar en gran escala la riqueza material del país. Gobernar es poblar; gobernar es enriquecer el país. Sueñan estos hombres con una Argentina —para decirlo metafóricamente— en que se decida la guerra del poncho con el frac, con la victoria del frac. La nación debe *descriollizarse* para pertenecer al concierto de las naciones civilizadas de Occidente.

Esta política tiene resultados rápidos. Se produce una profunda transformación en la Argentina. En cinco lustros se duplica la población del país con el aluvión de los inmigrantes; la riqueza se desarrolla en forma vertiginosa y, como consecuencia de estos dos fenómenos concomitantes, aparece una tercera mentalidad: la mentalidad *aluvial*. Es entonces cuando la realidad espiritual argentina muestra "una línea de fractura" y cuando la historia del país entra en el segundo ciclo que todavía no se ha cerrado: el ciclo de la Argentina aluvial.

Hoy todavía coexisten, hostiles, yuxtapuestas, las tres mentalidades susodichas. La primera —la criolla— es hostil a la masa aluvial. "Apegada a la tradición vernácula de origen español", es ésta una mentalidad anacrónica pues "es expresión de una realidad ya inexistente". La segunda, esto es, la universalista, hostil a la mentalidad criolla "y hostil pero esperanzada frente a la mentalidad aluvial", está representada por una minoría intelectual que, "a veces, para defender el carácter riguroso de su concepción... se esfuerza por mantenerse alejada de la realidad inmediata, sin hacer concesiones, o tratando de hacerlas tan insignificantes como pueda" (p. 26).

La tercera mentalidad, la aluvial, mayoritaria, está adscrita a una masa híbrida de orígenes, cuyo folklore tiene dos expresiones muy reveladoras: el tango y el sainete. Esta masa aluvial profesa un materialismo claramente manifiesto en una filosofía del éxito traducido ya como ascenso social ya como logro de riquezas o ambas cosas a la vez.

Sumamente interesante es la aguda caracterización de estos tres tipos de mentalidad. Ella interesa no sólo al sociólogo, al folklorista y al teorizador político, sino también al crítico literario. Y esto se debe a que el Sr. Romero filia muy sutilmente los tipos de literatura que han surgido de esas tres mentalidades y, a su vez, se basa en estos tipos de literatura para iluminar mejor los rasgos de esas mentalidades (Ver las páginas 23 y 27 del libro).

¿Cuál es la solución que propone nuestro autor? La solución ya ha sido insinuada más arriba: la masa aluvial mayoritaria debe lograr una homogeneidad y diferenciación espiritual de que aún carece. Para ello sería deseable que pudiese adoptar ciertos valores éticos de raigambre española de la mentalidad criolla, los cuales podrían "constituir bases firmes, siquiera por algún tiempo todavía, para nuestra ordenación espiritual" (p. 27). El Sr. Romero no nos dice cómo podría ser posible tal cosa, pero es bien claro en su opinión de que sólo la mentalidad universalista podrá orientar constructivamente a la aluvial. La mentalidad criolla, expresión de una realidad ya desvanecida, mal puede inspirar a la masa aluvial (Ver pp. 26-27).

* * *

Las múltiples implicaciones de las ideas aquí sumariamente formuladas tienen claro y convincente desarrollo en las tres partes en que se divide el libro, especialmente en los ensayos titulados "Indicaciones sobre la situación de las masas en la Argentina", "El drama de la democracia argentina", "La Enciclopedia y las ideas liberales en el pensamiento argentino anterior a Caseros", "Las ideas revolucionarias y la revolución", "Martínez Estrada, un renovador de la exégesis sarmientiana" y "Mitre: un historiador frente al destino nacional".

Los enfoques de estos temas muestran la coherencia y rigor de las ideas directrices de las investigaciones del Sr. Romero, y a su luz logramos nítidas imágenes de la Argentina actual desde perspectivas sabiamente escogidas.

HUGO RODRÍGUEZ-ALCALÁ
Rutgers University
New Brunswick, N. J.

GINO GERMANI, *Estructura social de la Argentina*, Editorial Raigal (Biblioteca Manuel Belgrano de Estudios Económicos, Buenos Aires, 1955).

Este libro del actual director del Instituto de Sociología de la Universidad de Buenos Aires, es el estudio más general y completo que sobre el tema se ha publicado en la república del Plata. Por eso ha de ser básico y fundamental en los futuros estudios de sociología argentina. No

obstante, el mismo autor reconoce sus limitaciones, y, por lo mismo, propone como título más exacto el siguiente: *Estudios sobre algunos aspectos de la estructura social argentina*. Las limitaciones no se deben, desde luego, a la incompetencia o falta de aspiraciones en un sentido más integral por parte del autor, sino a la falta de estadísticas positivas en los diferentes aspectos que abarca su estudio y que se señalan en cada lugar. De ello se desprende un hecho revelador: la Sociología, ciencia que surgió con el positivismo científico, parece ser una de las disciplinas más descuidadas, por lo menos en su aplicación inmediata, en uno de los países sudamericanos en donde el positivismo tuvo, precisamente, uno de sus más largos y fecundos períodos. Cabe recordar que en dicho país, la Sociología es disciplina básica en los planes de estudio de todas sus universidades y que en el aspecto teórico ha dado obras de primera jerarquía. La tal deficiencia debe justificarse, pues, por otras razones que el autor, desgraciadamente no da, como no alude al hecho que comentamos.

La obra de Germani se distribuye en tres amplias secciones: I. *Estructura demográfica*; II. *Estructura económico-social*; III. *Otros aspectos de la estructura social*. Precede una *Introducción*, en la que el autor expone su punto de vista teórico, su método y los fines de su aplicación. Sintéticamente podría establecerse así: si bien la realidad última de toda estructura social es su estructura cultural, de la cual preferiría partir un sociólogo perteneciente a las escuelas filosóficas llamadas de la cultura, las necesidades evidentes de conocer y ordenar antes el material, en el caso argentino, obliga a Germani a partir de la primera. Conviene insistir sobre este sentido de "necesidad", a fin de que el carácter descriptivo, estadístico y poco propenso a consecuentes teorizaciones, no nos induzca a situar al autor en momentos ya superados de dicha ciencia. Por nuestra parte, ponderamos el espíritu de cautela, el rigor técnico y las agudas intuiciones que campean en toda la obra, aun en aquellos momentos en que la deficiencia del dato hace casi imposible la explicación de un fenómeno.

Las conclusiones acerca del problema demográfico argentino han sido elaboradas teniendo como base el IV Censo Nacional, realizado el 10 de marzo de 1947, amén de otros censos menores y obras especializadas que el autor cita. En todo momento se hacen estudios comparativos y confrontaciones provechosas con los censos anteriores y con el movimiento demográfico de otros países. Repetir aquí las estadísticas estaría fuera del propósito de esta nota. En cambio será útil exponer brevemente algunas de sus conclusiones más importantes. Para ello, unos datos generales: la población argentina, en 1955, es de 18.920,000 habitantes; de ellos, . .

2.800,000 son extranjeros, cuyo porcentaje es el siguiente: italianos, . . 1.005,400; españoles, 820,600; paraguayos, 127,700; polacos, 114,800; rusos, 87,300; chilenos, 69,300; alemanes, 58,500; uruguayos, 56,000; brasileños, 52,000; otras nacionalidades, 438,100. Hay que agregar que en los siete años transcurridos desde el censo de 1947 entraron en el país 780,000 inmigrantes, en gran parte italianos. El mayor aflujo de inmigrantes tuvo lugar entre 1901-1910, que alcanzó a 1.120,000; un segundo grupo importante arribó entre 1921-1930, con un total de 878,000; el período 1941-1946 registra sólo 33,000 inmigrantes.

Atrae particularmente la atención la forma como está distribuida geográficamente la demografía argentina. Y lo primero que se destaca es un contraste muy marcado entre zonas rurales y centros urbanos. En el orden de los sexos, la población rural tiene predominio de varones con respecto a las ciudades; en el campo predominan también los menores de veinte años y la proporción de ancianos es menor; de suerte que en las ciudades predominan las mujeres, los ancianos y los habitantes comprendidos entre los veinte y sesenta años. Esto permite al autor sacar conclusiones sobre la natalidad, nupcialidad y mortalidad. Pero como estos hechos están ligados a otros factores de tipo económico y social, los resultados no pueden depender simplemente de las estadísticas. El hecho, por ejemplo, de que en los últimos quince años haya aumentado el número de matrimonios, pero no el de los nacimientos, como sería lógico según obvias leyes de familia, no parece depender tanto de causas económicas cuanto de otras más profundas. Una de ellas puede ser la paulatina ocupación de la mujer en trabajos fuera del hogar —aun las que quedan en función de amas de casa, éstas, por la desaparición del servicio doméstico —ahora ocupado en fábricas, donde están mejor remuneradas y con vida más libre— tienen que llevar solas todo el trabajo del hogar. Otra razón puede ser el aumento del costo de la vida, que obliga a una división del trabajo y del tiempo en forma más individualizada, con lo cual es posible que los jóvenes, una vez en edad de casarse, se vean exigidos "familiarmente" a tomar la responsabilidad de la vida, que resuelven en la unión matrimonial. Pero hay otras causas, cuya explicación, mediata o inmediata, podría darla un estudio detenido de matrimonios no legales, los casos de perturbación sexual y la no mencionada y oculta "Ley de Profilaxis Social", que en países como los nuestros constituye un hondo problema. Asimismo, el caso del hombre "alone", tan frecuente en E. U., merecería estudios muy detenidos, a fin de explicar fenómenos como los del llamado por los norteamericanos "de desorganización social", y por Durkheim, de "anomia". Estos y

otros problemas, como el de la variación de las edades entre nativos y extranjeros, la cuestión de las tasas de dependencia, la organización íntima de la familia, en sus relaciones con los niveles económico-sociales, los grupos de sociabilidad, de trabajo, educación, etc., constituyen la dinámica físico-psíquica de un pueblo, sus razones de ser como estructura armónica estable o su movilidad. Y en este juego de "estática" y "dinámica" social, según la terminología comtiana, la sociología descriptiva y cuantitativa no es siempre suficiente para explicar estructuras de sentido, calidad y forma. A veces hay que partir de las "formas" para explicar las causas. Y en este difícil juego de intuiciones y deducciones muchos hechos sociales quedan inexplicados. Esto ocurre especialmente cuando un cambio imprevisto en la vida de una nación no está directamente atestiguado por causas históricas de lenta y honda evolución.

Otra conclusión que se saca de las cifras demográficas, toca a la distribución geográfica de la población nativa y extranjera. La zona del Gran Buenos Aires, con más de 5.000.000 y los grandes centros urbanos destacan un desequilibrio evidente. Germani explica este hecho con dos razones: una histórica, "la tendencia centralizadora que llamaremos 'tradicional', y que Buenos Aires comparte con todas las ciudades argentinas y aun de Latinoamérica" (p. 75). Germani está de acuerdo con otros sociólogos argentinos e hispanoamericanos. El drama que hizo escribir a Martínez Estrada *La cabeza de Goliath* induce a sacar más consecuencias sobre esa situación "dirigente" de Buenos Aires, que sería de gran interés para la comprensión política, social, económica y cultural argentina; pero, el autor, que escribió este libro bajo el régimen peronista, no lo hace. Las razones son obvias. El otro factor o causa que determina esas aglomeraciones es la industrialización producida cerca de los centros urbanos y las ventajas para la clase trabajadora que esa industrialización representa. Pero lo más sintomático es que en esos centros también se ha radicado la inmigración, lo cual prueba, o que la inmigración "controlada" estuvo realmente mal controlada o que el elemento inmigrante se usó con fines infesados. Por lo demás, la presencia de núcleos extranjeros abundantes en los centros directivos de la vida argentina puede justificar también el carácter europeizante de esa vida y ciertos conflictos muy agudos entre nacionalistas y cosmopolitas que aparecen con violencia cada vez que se acercan cambios políticos de repercusión nacional. Hay que recordar, asimismo, que en esos centros actúa el sector religioso con más tesón y que es allí también en donde la contraposición oligarquía-masa ofrece su más violento contraste. Otro problema, muy serio, es el creado por la migración

de la población rural a la ciudad, que depende de los factores antes mencionados y que puede modificar fundamentalmente la estructura económico-social del país y determinar, inclusive, un cambio radical en su constitución política. Porque derrotada la oligarquía latifundista agropecuaria por el ausentismo del peón ya transformado en obrero de fábrica, sería más viable la división de la tierra que tanto se pregonaba y, en consecuencia, el liberalismo político vendría a conjugarse en una efectiva democracia social.

No es nuestro intento reseñar detalladamente cada capítulo o tema de este jugoso libro. Bástenos con decir que la segunda parte del mismo, titulada *Estructura económico-social* nos da el más exacto panorama que podamos pedir sobre la constitución real argentina, basada en clases que prolongan formas de vida hace tiempo superadas. El sueño de Sarmiento, acariciado en tiempos de su ministerio en los E.U., quedó frustrado por una serie de causas internas y de orden internacional que los investigadores argentinos todavía no han puesto de relieve con lúcida conciencia, acaso porque en el fondo de la cuestión se encuentre el hecho, tan poco tenido en cuenta, de ser la Argentina un país subsidiario del Imperio Británico. Esta parte del libro de Germani, que da respuesta y completa obras de Sarmiento, Alberdi, J. A. García, ingenieros y otros, debe ser motivo de honradas meditaciones para los futuros sociólogos, políticos y economistas argentinos. En ella hallamos la clave para resolver problemas básicos que hoy juegan un papel decisivo para el futuro argentino. Por lo menos, en la modificación de esa estructura económico-social están las fuentes que garantizan una realidad argentina realmente democrática.

La tercera parte de esta obra se titula: *Otros aspectos de la estructura social* y es la más valiosa aportación de que podamos disponer para el conocimiento de la educación y de la vida cultural argentina.

Gino Germani es un profundo conocedor de los aspectos teóricos y prácticos de la Sociología. Nacido en Roma en 1911, a los 23 años de edad se trasladó a la Argentina. Allí hizo sus estudios universitarios, se casó, se hizo ciudadano argentino y pudo realizar toda su labor de investigación. Su haber bibliográfico o tenta ya, a los 46 años de edad, más de cincuenta títulos. Destacamos su contribución de 1942: "La clase media en la ciudad de Buenos Aires", que publicó en el *Boletín del Instituto de Sociología de la Universidad de Buenos Aires* (I, 1942, pp. 105-126), y su complemento: "La clase media en la Argentina con especial referencia a los sectores urbanos", en el volumen conjunto titulado *Materiales para el estudio de la clase media en la América Latina* (Unión Pan-

americana, Washington, D. C., Oficina de Ciencias Sociales, 1950). Recientemente ha publicado en México dos volúmenes de sociología teórica y psicología social: *Estudios de psicología social* (México: Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional, 1956) y *La sociología científica. Apuntes para su fundamentación*, de la misma edición y data. Finalmente, recordamos sus estudios de psicología social en los Estados Unidos de Norteamérica y una aguda interpretación de las relaciones entre el totalitarismo y las masas, tan común en los últimos tiempos en Europa y que resulta ser hoy la plaga de Latino América. Se llama este trabajo: *Integración política de las masas y el totalitarismo* y fue editado por el Colegio Libre de Estudios Superiores, Buenos Aires, 1956.

ALFREDO A. ROGGIANO
State University of Iowa,
Iowa City, Iowa

ANA MARÍA BARRENECHEA y EMMA SPERATTI PIÑERO, *La literatura fantástica en Argentina*, Imprenta Universitaria, México, 1957. 95 pp.

Algunos sectores de la literatura argentina no están todavía bien estudiados. Uno de ellos es el de la literatura fantástica, no obstante la importancia que tiene tanto en la Argentina como en todo el ámbito de la lengua española, como señala muy bien Ana María Barrenechea. De modo que este libro viene a llenar un vacío que se hacía sentir lamentablemente en nuestras letras.

Los autores (o autoras) son dos jóvenes investigadoras egresadas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en cuyo Instituto de Filología recibieron su educación básica al lado de maestros como Amado Alonso, Pedro Henríquez Ureña y Raimundo Lida. Emma Speratti Piñero es conocida por sus estudios sobre Valle Inclán y Horacio Quiroga, y Ana María Barrenechea acaba de publicar su tesis doctoral sobre Borges (*La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, El Colegio de México, 1957), uno de los libros más logrados de la crítica argentina actual.

El librito que ahora comentamos se compone de tres trabajos de Emma Speratti Piñero: "La expresión de las fuerzas extrañas en Leopoldo Lugones", "Realismo e imaginación en la obra de Horacio Quiroga" y "La

literatura fantástica en las últimas generaciones argentinas: Julio Cortázar", y de dos trabajos de Ana María Barrenechea: "La creación de la nada en el humorismo de Macedonio Fernández" y "La expresión de la irrealdad en la obra de Jorge Luis Borges". La "Introducción" también pertenece a Ana María Barrenechea. La reunión de estos trabajos de dos autores diferentes en un solo volumen, se explica por la amistad de los mismos y por haber sido el resultado de un ciclo conjunto de conferencias en El Colegio de México, patrocinado por la Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México. El hecho de ser argentinas las expositoras y de darse el curso en El Colegio de México, viene a probar una vez más el trasplante del Instituto de Filología de Buenos Aires a la prestigiosa institución mexicana, hecho que ya ha sido notado por Zum Felde, por ejemplo, en su *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. El ensayo y la crítica* (México: Editorial Guaranía, 1954, pp. 543 y ss.).

No es ésta una historia, en su completa cronología, de la literatura fantástica argentina, sino, como ya se habrá advertido, un grupo de estudios sobre figuras seleccionadas "ad-hoc". La "Introducción" da exacta cuenta del carácter del libro y a ella nos atenemos. La autora sostiene que "la literatura fantástica argentina es una de las más ricas dentro de las de habla española (pág. IX) y que ello se debe quizás al hecho de ser la Argentina "el país americano más abierto a las influencias extranjeras, donde una de las características nacionales es la posibilidad de no encerrarse en lo nacional, de interesarse por las manifestaciones de otros países y el elaborarlas luego personalmente"... (Id.) Estas afirmaciones, desde luego, llevan un margen muy vasto de riesgos. No creo que los uruguayos ni los mexicanos las aceptarán; porque el Uruguay puede alegar que la Argentina no ha contribuido a la poesía europea con poetas de la talla de un Supervielle, por ejemplo, y los mexicanos pueden, con toda justicia, decir que la Argentina no tiene un centro de difusión de la universalidad del Fondo de Cultura Económica, ni un escritor más universal que Alfonso Reyes, ni ha realizado integraciones artísticas como las de Alarcón u Orozco, por ejemplo. Además, el nacionalismo en la Argentina se ha mezclado con tendencias políticas foráneas, que lo han desvirtuado, y no responde, a veces, a la concepción nacionalista de la literatura que tuvo un origen en Herder, se divulgó y afirmó con los románticos y que en Hispanoamérica tiene características propias según el sustrato étnico y lingüístico de cada región o cultura prehispánica. Por otra parte, podría afirmarse, en cierto modo, que la literatura que en la Argentina se hace

pasar por más universal suele ser, a veces, la menos argentina, y no precisamente la más universal. Creemos, con Herder (y pienso también en Sarmiento), que una cultura es más universal cuanto más auténticamente nacional se ofrece a la consideración universal de esa cultura. Y en este sentido, México, Perú y Ecuador, por ejemplo, han superado a los argentinos, por lo menos en el segundo cuarto del siglo xx.

El resto del libro trae estudios de interés sobre Eduardo Wilde (aunque brevemente tratado en la introducción), Lugones, H. Quiroga, Borges, Macedonio Fernández y Julio Cortazar. Los trabajos de Emma Speratti Piñero son más antológicos y poseen una sencillez y una claridad propias de las exposiciones orales y de divulgación en medios donde los autores tratados tal vez no fueran de frecuentación muy familiar. Los de Ana María Berrenechea responden con eficacia a la índole filosófica de los autores estudiados. En ambas se debe reconocer seriedad, información, pericia de métodos e inteligencia crítica.

ALFREDO A. ROGGINO
State University of Iowa
Iowa City, Iowa

HORACIO JORGE BECCO, *El Señor del Misterio*. Poema, Ediciones Colombo, Buenos Aires, 1956; *Diálogo del hombre y la llanura*. Poemas, Ediciones Colombo, Buenos Aires, 1956; *Duerme de frente en oscuro*. Poema, Ediciones Colombo, Buenos Aires, 1957.

En las nuevas promociones argentinas, Horacio Jorge Becco se destaca por su doble personalidad de investigador y de poeta. Nacido en Buenos Aires en 1924, hizo en la capital argentina todos sus estudios hasta graduarse en la Facultad de Filosofía y Letras de aquella Universidad. También ha hecho estudios en la Facultad de Ciencias Económicas. Actualmente pertenece al cuerpo de investigadores del Instituto Nacional de Filología y Folklore dependiente de la Academia Argentina de Letras.

Como investigador (y en especial como compilador y bibliógrafo), Becco ha publicado los siguientes libros y folletos: *Poetas libres de la España peregrina en América* (Buenos Aires: Editorial Ollantay, 1947), antología en colaboración con Osvaldo Svanascini y con prólogo de Rafael Alberti; *Diez poetas jóvenes* (Buenos Aires: Editorial Ollantay, 1948), antología en colaboración con Osvaldo Svanascini y con prólogo de Gui-

lermo de Torre. Lleva una excelente "Introducción a la poesía" de Osvaldo Svanascini y un muy útil "Panorama de la joven poesía argentina" del mismo Becco; *Poesía argentina moderna* (Buenos Aires: Editorial Pedestal, 1953), antología en colaboración con Osvaldo Svanascini, quien también es el autor de una "Introducción a la poesía actual"; *El tema del negro en cantos, bailes y villancicos de los siglos XVI y XVII* (Buenos Aires: Editorial Ollantay, 1951), selección de textos de anónimos de los siglos XVI y XVII, de Lope de Vega, Simón, Aguado, Quevedo, Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz, con "Notas", una bien documentada "Introducción al tema del negro en España y América" y un "Suplemento bibliográfico". Como complemento de este libro Becco publicó un volumen titulado *Negros y morenos en el cancionero rioplatense* (Buenos Aires: Editorial Sociedad Argentina de Americanistas, 1953), antología y ensayo preliminar, con útiles notas al final del libro. Entre ambas antologías, ordenó una "Lexicografía religiosa de los afroamericanos" (*Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XLX, 1952) [hay separata publicada por la Casa Editora Coni, Buenos Aires, 1952]. Becco ha hecho también importantes contribuciones al estudio de la literatura argentina, como *Don Segundo Sombra y su vocabulario* (Buenos Aires: Casa Editora Coni, 1950; primera edición, Buenos Aires: Editorial Ollantay, 1952; segunda edición, ampliada); *Contribución a la bibliografía argentina: W. H. Hudson* (1841-1922), separata de la revista *Alada*, Buenos Aires, 1955; "Bibliografía de Francisco Romero", en la revista *Ciudad* (Buenos Aires, números 4-5, segundo y tercer trimestre de 1956, páginas 66-88); *Fempe*, poemas inéditos de Ricardo Güiraldes, con Introducción del mismo Becco (Buenos Aires: Editorial Ollantay, 1954); prepara actualmente las "Notas" y "Bibliografía" para un libro sobre la vida y la obra de Ricardo Güiraldes de Adelina del Carril y otra bibliografía sobre Ricardo Rojas. Ha traducido del poeta norteamericano Vachel Lindsay su poema *Congo. Un estudio de la raza negra* (Buenos Aires: Ediciones Cuadernos Unicornio, 1950), con notas y prólogo y ha traducido (tal vez del francés) una antología de *Antiguos poemas chinos anónimos* (Buenos Aires: Editorial Sociedad Amigos del Arte Oriental, 1952). Por último, en este campo de sus actividades, ha prologado una selección de cuentos de Osvaldo Svanascini titulada *El espíritu petrificado* (Buenos Aires: Editorial Ollantay, 1949).

En poesía, Becco lleva ya publicados diez títulos (libros y cuadernos poéticos): *El Valle de la Luna Azul* (Buenos Aires: Editorial Sed, 1946); *Huelén* (Buenos Aires: Editorial Sed, 1946); *Paisano en el tiempo* (Bue-

nos Aires: Editorial Sed, 1947); *Límite de siete bilos* (Buenos Aires: Editorial Ollantay, 1947); *El finado* (Buenos Aires: Ediciones Cuadernos del Unicornio, 1951); *Campoemas* (Buenos Aires: Editorial Botella al Mar, 1952); *Dos poemas del sur* (Buenos Aires: Ediciones Colombo, 1954) y los tres que originan esta nota.

Como poeta, Becco pertenece a un sector de la poesía argentina que procede de los simbolistas franceses en cuanto a la "formulación" de lo poético (Mallarmé, Verlaine, Rimbaud), pero que se adscribe a fuentes superrealistas en cuanto a la "ejecución" de la materia poética. Esto en lo más general, porque hay que reconocer connotaciones propias de la singularidad expresiva y aun la intención de buscar un ser poético que funde, en lo universal, lo nacional argentino. El Ultraísmo hizo o trató de hacer esto en su momento. Borges lo logró ejemplarmente en *Fervor de Buenos Aires* (1923) y *Luna de enfrente* (1925). Los "nuevos", sobre todo después del grupo de 1940 (la "Balada del Río Salado" de Barbieri es jalón obligado), han navegado por corrientes muy dispares, tanto librescas como de fuentes nativas. Algunos poetas del interior, menos influidos por la avalancha cosmopolitizante que sufre Buenos Aires, han logrado resultados de gran valor (Ramponi, Castilla, entre otros). Becco, acaso uno de los poetas más cultos entre los jóvenes, anda con pie más firme que otros (el desconcierto abunda en Buenos Aires) cuando busca las esencias de una "argentinidad" poética (*Huelén, Paisano en el tiempo, El finado, Campoemas, Dos poemas del sur*); pero insiste de tal manera en conjugar el misterio con la imagen verbal que lo sostiene, que el lector no logra "descubrir" su mundo, y se nos "queda" siempre como una esencia evadida y evanescente (*Señor del Misterio y Duerme de frente en oscuro*). Logra, no obstante, ponernos en una atmósfera, que yo diría de palabras, en donde la pampa, el pajonal, la guitarra, el paisano, el poncho, los caranchos, etc., "construyen" o "componen" metáforas singulares, pero no crean ciertamente una realidad a la vez poética universal y argentina. La "intencionalidad" de que habla una escuela lingüística muy difundida en Buenos Aires, se ve demasiado intencionada; lo que equivale a decir que una fuerza de afuera se encaja en la sustancia que el poeta quiere levantar, y la palabra queda como un sombrero de copa puesto en la frente de un paisano de los campos argentinos. Abunda este tipo de "hacer" poesía en el sector más culto y en la *élite* más refinada de Buenos Aires. Es un deseo, tal vez muy noble, de hacer entrar lo europeo (más lo francés que otra cosa, y cierto francesismo) en la forma de ser y de expresarse que responde a una actitud característica del dualismo cultural rioplatense.

Pero cuando se transplantan formas de vida y de arte, lo más grave no está en ese trasplante, sino en la capacidad de sedimentación que posea la realidad que lo recibe. La integración es o una absorción o una sustitución, y en ambos casos uno de los elementos está condenado a morir. Los poetas argentinos de la línea culta saben que tienen un puesto en las historias literarias que se hacen desde arriba, según creencias y valores que se imponen desde las culturas superiores. Pocos, después del heroico impacto gauchesco, tienen tanta seguridad de supervivir, cuando se cotejan elementos de diferenciación y arraigo. Por lo demás, "el alma del poeta se orienta hacia el misterio", como dijo Antonio Machado, y poeta hubo que consideró a la poesía como "un peso confuso sobre el corazón". Sin duda la poesía será eso, pero... como camino hacia la poesía, que creamos una claridad del alma y una verificación del ser en el mundo. Lo demás... que sea literatura.

ALFREDO A. ROGGLIANO
State University of Iowa,
Iowa City, Iowa

ANTONIO CURCIO ALTAMAR, *Evolución de la novela en Colombia*, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, XI, Bogotá, 1957, xxviii + 339 pp.

Este libro alcanza el alto nivel de los tomos ya publicados por el Instituto Caro y Cuervo. Con él su autor ganó el Premio Nacional de Literatura José María Vergara y Vergara el 6 de agosto de 1953. En poco más de dos meses después, el 20 de octubre, Curcio Altamar estaba muerto; un suicida. Con excepción de unos pocos detalles del capítulo final y de la bibliografía (lista de novelas) con que termina su volumen, dejó un manuscrito completo; la bibliografía fue refundida y puesta en forma final por don Rubén Pérez Ortiz, Jefe del Departamento de Bibliografía del Instituto. Una *Noticia biobibliográfica* por don Efraím Rojas Bobadilla encabeza el volumen; ella explica las condiciones de su composición y ofrece una breve relación de la vida y de la trágica muerte de su autor.

Producto del temperamento y de los estudios de su autor (Curcio fue Jefe de la Sección de Historia Cultural del Instituto por más de un año, antes de su muerte), el libro fue escrito como resultado de una erudición

amplia y profunda. Curcio, desde luego, conocía las letras hispánicas; había profundizado también en otras literaturas, ayudado en el esfuerzo por su conocimiento de varias lenguas. Su obra demuestra una serenidad de juicio y un entendimiento humanístico que le permitían ver la novela colombiana en la perspectiva de las letras amenas de su país y del Mundo Occidental. Es su opinión (pág. xxviii), que la novela colombiana puede compararse favorablemente con la literatura más afamada de su país, la poesía lírica. Es muy posible que otros críticos no estén siempre de acuerdo con esta idea. Véase, por ejemplo, el parecer de Gabriel Giraldo Jaramillo en *Índice cultural*, número 20 (mayo de 1955), pág. 466; este crítico niega que exista una novela colombiana, si se toma en consideración la calidad como norma de la crítica. Es probable que la mayoría de los estudiosos en la materia lleguen a una conclusión que represente un término medio entre los juicios de Curcio y de Giraldo Jaramillo.

En su *Introducción*, Curcio dice que aunque su idea original fue de terminar su trabajo con *La vorágine* (1924), más tarde incluyó otra materia de fecha posterior. La *Bibliografía* de Curcio-Pérez Ortiz llega hasta 1956. Curcio (*Introducción*, xxviii) dice que usó varias fuentes de la historia y de la bibliografía de la novela colombiana, pero su obra no trae en ningún lugar una lista de tales fuentes; éstas aparecen en notas al pie de varias páginas. Ésta es un área en que la *Bibliografía de la novela colombiana* por Englekirk y Wade aún puede tener valor para la referencia.

El tomo que Curcio nos ofrece es una amplificación bastante extendida de la *Bibliografía* de Englekirk y Wade llamada E-W, más adelante). Curcio divide su obra en trece capítulos; en los cinco primeros trata de la falta de una verdadera novela en los días tempranos de la colonia. Indica, sin embargo, que había elementos novelísticos en ciertos otros géneros de la literatura colonial. Sugiere ciertas razones por las cuales la novela no aparecía; éstas incluían la condenación de la ficción como nada más que un entretenimiento ocioso y por eso no digna de la consideración de personas serias. La primera novela colombiana, la *Ingermina* de Juan José Nieto, fue publicada en 1844, veintiocho años después de la primera novela de América, *El Periquillo sarniento* del mexicano Lizardi. A partir de la *Ingermina*, la novela colombiana inicia, pues, su florecimiento. Curcio trata de su evolución tanto cronológicamente como de una ilustración de los períodos literarios, el romanticismo, el realismo, el modernismo. Además, categoriza las novelas de acuerdo con sus tipos; históricas, poemáticas, costumbristas, psicológicas, telúricas. Muchas veces Curcio ofrece el resumen de una novela, y sus notas tienen un valor inusitado por

causa de su inclusión de detalles biográficos que han de ser nuevos a muchos de sus lectores. Da una consideración extensa, como es de esperarse, a *María*, a *El moro*, a *La vorágine* y a la ficción de Tomás Carrasquilla. Las influencias extranjeras reciben un tratamiento cuidadoso, especialmente las francesas; es sobresaliente la competencia de Curcio en esta área. Por la mayor parte, el tratamiento que Curcio da a su asunto es concienzudo; la obra merece pocos reparos serios. Ha añadido numerosos nombres y títulos a la *Bibliografía* de E-W.

La *Bibliografía* de Curcio-Pérez Ortiz de las páginas 267-322 forma una contribución notable. E-W había registrado unos 250 novelistas; C-PO incluye casi 300. Los 500 títulos de E-W reciben un suplemento de unos 300 en C-PO. E-W había evadido el problema de la definición de "novela"; C-PO hace lo mismo. Como consecuencia, C-PO incluye cuentos que no deben incluirse, si "novela" quiere decir una obra de ficción de una longitud convencional. Por ejemplo, es muy probable que muchas de las piezas de ficción que aparecieron en la *Novela semanal* sean cuentos, o a lo más novelas cortas. Del total de los aproximadamente 800 títulos de C-PO, quizá una tercera parte sean de novelas de menos longitud que la convencional. Esto no implica necesariamente un defecto, si el lector tiene siempre en cuenta la inclusión de obras cortas. Pero a veces faltan datos que pudieran ayudar a la determinación de la longitud. Por ejemplo, de *Los asteroides* de Ramón Martínez Zaldúa se dice en C-PO que tiene 235 páginas; en E-W se ve que el tomo se compone de doce novelas cortas.

Sin género de duda, C-PO ha clarificado varias incertidumbres en E-W, y también ha corregido unos errores. Pero C-PO no explica las discrepancias entre sus datos y los de E-W (para eso difícilmente pudiera haber espacio), y no es posible determinar definitivamente quién tenga la razón en cada caso. Parece sí que hay casos de error en C-PO. Por ejemplo, omite el nombre (que tiene E-W) de Emilio Gebhardt, el título *Pensamientos de un viejo* para Fernando González, el nombre de Santiago Jaramillo Arrechea y su novela *Calixto*, el nombre de Juan José Molina y sus "novelas"; omite a José y a Lisandro Restrepo. No da entrada a Julio Posada R. y su *El machete*, una novela corta (Litografía colombiana, Bogotá, 1929), 120 páginas en letra de mano. Sistemáticamente C-PO omite las entradas de E-W hechas sobre la autoridad del *Diccionario biográfico y bibliográfico* de Ospina; sería interesante saber la razón para eso. (Quizá el señor Pérez Ortiz nos favorezca con un artículo que describa su

composición y refundición de la *Bibliografía* de Curcio). Fue una parte del procedimiento de C-PO la omisión de títulos dados en E-W como "en preparación". Tampoco —y desde luego por razones excelentes— incluye los nombres de las bibliotecas en donde se pueden encontrar las novelas; E-W todavía puede ser útil tanto en esta área como en aquella en donde da comentarios sobre el contenido de varias novelas.

C-PO añade unos pocos seudónimos a la lista dada en E-W, pero omite un número todavía más grande: veintiocho para ser exacto. Es imposible adivinar si esto resultara en cada caso como un error o por causa de una preferencia editorial. Su procedimiento en la manipulación de los seudónimos no sigue ningún patrón consistente. El formato de su libro es atractivo; su tipografía es de una exactitud inusitada. La *Corrigenda* al final registra unos pocos errores; deben añadirse dos más: En la página 280, línea 10, *Onís* debe leerse *Onis*; en 318, línea 3, *Vellejo* debe ser *Vallejo*. El *Índice onomástico* y un *Índice general* ofrecen auxilios de gran utilidad.

E-W era tentativa; C-PO no usa este término. Sin embargo, el señor Pérez-Ortiz (pág. 265) afirma que no todas las novelas recientes han alcanzado entrada, por no estar, algunas de ellas, disponibles en las bibliotecas públicas de Bogotá. Y el señor Pérez-Ortiz dice también que, no pudiendo consultar todas las obras registradas en C-PO, tuvo que consultar otras bibliografías. Es obvio, por esa y otras razones, que la bibliografía definitiva de la novela colombiana todavía queda por compilarse. Dadas las dificultades casi insuperables para el proyecto, es de una realización dudosa. Entretanto, los estudiosos de la novela colombiana tendrán que quedar muy agradecidos a los compiladores de la *Evolución de la novela colombiana* y su *Bibliografía* por este volumen, muy útil, a pesar de ciertos lapsos casi inevitables.

GERALD E. WADE
University of Tennessee

Noticias de Iberoamérica

(A cargo de Alfredo A. Roggiano, con la colaboración de Horacio J. Becco [Argentina], Hernán Díaz Arrieta ("Alone") [Chile], Luis Leal [México], Julio Icaza Tejerino [Nicaragua] y Juvenal Ortiz Saralegui [Uruguay], (Agradecemos a toda persona que nos envíe noticias para esta sección y mencionaremos aquí su nombre).

ARGENTINA

Academia Argentina de Letras. Incorporó como nuevo miembro del cuerpo académico al escritor Ricardo Sáenz Hayes. Nacido en Buenos Aires en 1888, estudió en esa Universidad y en la Escuela de Altos Estudios de París. Crítico teatral de *La Prensa*, representó a dicho diario en Europa. Es autor de: *Almas de Crepúsculo* (1909), *De Stendhal a Goncourt* (1923), *El viaje de Anacarsis* (1924), *Blas Pascal y otros ensayos* (1925), *La Polémica de Alberdi con Sarmiento* (1926), *Perfiles y caracteres* (1927), *Miguel de Montaigne* (1939) *El Brasil moderno* (1942), *De la amistad en la vida y en los libros* (1943), *Miguel Cané y mi tiempo* (1942), etc.

Asociación Argentina de la Crítica Literaria. A las agrupaciones con el fin de estimular la crítica literaria en la Argentina que hemos mencionado en el Núm. 41-42 (véase pág. 437) se agrega ahora este nuevo organismo, que integran figuras tan conocidas como Romualdo Brughetti, Carmen Gándara, Juan Carlos Ghiano, María Hortensia Lacau, Luis Emilio Soto y Guillermo de Torre.

A. S. C. U. A. Esta prestigiosa entidad, que continúa la tradición de Mayo en la república del Plata, ha rendido homenaje a Esteban Echeverría, con motivo de cumplirse el 106º

aniversario de su muerte. La prensa argentina divulgó en tal oportunidad una "Declaración" relacionada con el prócer y el ideario democrático que la mencionada institución defiende.

Colegio Libre de Estudios Superiores. La familia del catedrático y humanista Gregorio Halperín, fallecido en 1951, ha creado un premio consistente en 5,000 pesos, para el mejor trabajo sobre la enseñanza del latín en la Argentina, que será otorgado por el Colegio Libre, a cuyo directorio perteneció el extinto.

Dicha institución siguió asimismo dictando cursos sobre diferentes temas de cultura, entre los que destacamos un "Homenaje a Ortega y Gasset", por la importancia del ilustre filósofo español en el desarrollo del pensamiento hispanoamericano, como lo hizo notar el profesor Francisco Romero en su magistral disertación de apertura del curso ofrecido, que tituló "Ortega y Gasset y el problema de la jefatura espiritual".

La misma institución rindió homenaje a Baldomero Sanín Cano, con motivo de su fallecimiento, con una conferencia que estuvo a cargo del Director-Editor de la *Revista Iberoamericana*, profesor Alfredo A. Roggiano, quien hizo un viaje de extensión cultural por distintos países de Hispanoamérica.

Baldomero Fernández Moreno. En un barrio de la ciudad de Buenos Aires, situado en la esquina de las calles Concepción Arenal y Guzmán, fue inaugurada una biblioteca popular con el nombre del gran poeta que tan bien supo evocar aspectos del vivir porteño. Asimismo, la Academia Argentina de Letras resolvió colocar una placa en la casa habitada por quien fuera miembro de dicha corporación.

Premios Literarios. La Sociedad Argentina de Escritores entregó el Gran Premio de Honor 1955 al escritor Manuel Mujica Láinez. Es ésta, sin duda la máxima recompensa honorífica que se da a un escritor argentino, y cuenta ya con una tradición que evoca nombres como los de Arturo Capdevila, Ezequiel Martínez Estrada, Victoria Ocampo y Ricardo Rojas, entre otros, a quienes también se otorgó dicho premio. Mujica Láinez es en la actualidad una de las figuras de más prestigio en las letras argentinas.

La asociación "Amigos del Libro Argentino" entregó los premios que otorga la casta editora Kraft y que se conoce

con el nombre de "América en la novela". La recompensa asciende a la respetable suma de 30,000 pesos y fue entregada al joven novelista argentino David Viñas por su obra *Un Dios cotidiano*.

Los premios nacionales de literatura y ciencias fueron otorgados a: Francisco Romero, por su libro *Teoría del hombre*; a Jorge Luis Borges, por *El Aleph*; a Manuel Mujica Láinez, por *Los ídolos*; a H. A. Murena, por *La fatalidad de los cuerpos*; a Vicente Barbieri, por su libro poético *El bailarín*; a Silvina Ocampo, por *Los nombres*; a S. Eichelbaum, por su drama *Dos brazos*, a Conrado Naló Roxlo por su comedia *Judith y las rosas* y a P. Palant, por *La dicha impía*.

La Intendencia Municipal de la ciudad de Buenos Aires dispuso la creación de un gran premio, consistente nada menos que en la suma de 100,000 pesos, destinado a honrar la memoria del insigne maestro de la literatura argentina Ricardo Rojas, muerto este año. La recompensa se otorgará a la mejor obra de autor argentino editada en Buenos Aires que trate sobre temas de Indoamérica.

La misma Municipalidad otorgó los premios de literatura correspondientes a 1954-1956. Los autores favorecidos fueron: Carlos Mastronardi, H. A. Murena, Alberto Girri, Luisa Mercedes Lerensm y David Viñas.

Muertos ilustres. Tres destacados escritores argentinos murieron en el transcurso de 1957. Son ellos Luis Cané, Pedro Inchauspe y Ricardo Rojas. *Luis Cané* (1897-1957) era descendiente del célebre autor de *Juvenilia*, Miguel Cané. Excelente poeta dentro de la tradición del romancero castellano, figura en todas las buenas antologías de la poesía argentina. En 1956 se publicó en Buenos Aires un folleto titulado: "Arturo Torres Ríoseco: Luis Cané", que contiene los mejores juicios que se han emitido sobre el autor de *Mal estudiante y Romancero del Río de la Plata*. *Pedro Inchauspe* (1896-1957), redactor del diario *La Prensa*, es bien conocido por quienes se especializan en la literatura gauchesca argentina, tema sobre el cual ha publicado, además de su obra básica titulada *La tradición y el gaucho* (Buenos Aires, Editorial Kraft, 1956), un útil *Diccionario del "Martín Fierro"* (Edición de la "Biblioteca Manantial", Buenos Aires, 1956). Pero es indu-

dable que la pérdida máxima que debe lamentar la República Argentina es la del *Dr. Ricardo Rojas* (1882-1957). Desaparecido el 29 de julio de 1957, a la edad de 75 años, deja una obra cuyo volumen alcanza, por su cantidad, calidad literaria y hondura de pensamiento, a la que realizaron los más grandes constructores de nuestra América. Fundador y primer profesor de la cátedra de literatura argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, profesó en ella durante más de treinta años, hasta que en 1946 se vió obligado a retirarse por imposiciones de las circunstancias políticas de aquel momento crucial de la vida argentina. Rojas era entonces candidato a senador nacional por el partido de la Unión Democrática, el máximo oponente al avance de Perón, quien desde entonces estableció su gobierno dictatorial en el país del Plata. También perdió entonces la dirección del Instituto de Literatura Argentina de la universidad bonaerense, cuya colección de publicaciones es una de las fuentes imprescindibles para el estudio de la literatura argentina. Ricardo Rojas es el primer historiador que podríamos llamar integral de la literatura de su país. Además de su obra básica, *Historia de la literatura argentina* (1917-1922) fue el creador de una "Biblioteca de Autores Argentinos" y el principal orientador, hasta la fecha, de los estudios histórico-literarios hechos en su país. Militante político desde los comienzos de su carrera de escritor, conoció la cárcel en Tierra del Fuego en 1930. Decano de la Facultad de Filosofía y Letras y Rector de la Universidad de Buenos Aires, miembro de las principales academias del país y correspondiente de otras extranjeras, su personalidad ejemplar ha sido siempre motivo del más alto respeto, como pensador, como escritor de variada faceta, como figura moral de maestro y hombre público. Historiador de la cultura nacional, descubrió símbolos que bautizó con nombres que se han acuñado definitivamente: San Martín, "El Santo de la Espada"; Sarmiento, "El Profeta de la Pampa", o bien ahondó en procesos internos y americanos que fueron hallazgos en su tiempo y que hoy constituyen corrientes de ideas fundamentales en la indagación del ser espiritual del Nuevo Mundo: *La restauración nacionalista* o *Eurindia*, por ejemplo. Su obra,

demasiado vasta como para detallarla en esta breve nota necrológica, comprende historia, ensayo, teatro, poesía, novela, crónicas de viaje, cuentos... Sin duda mucho de ella se hace pasible de revisiones que el tiempo impondrá con crítica objetiva; pero quedará siempre la firme convicción de un ideal americanista y de argentinidad sincera y elocuente, como en todo aquel que asume una actitud, la vive, la idealiza y la defiende con pasión. Por ello la Argentina tendrá para con su maestro la deuda que siempre se tiene para con quienes han penetrado el alma de la nacionalidad. (A. A. R.).

La Revista "Nosotros". El 1º de agosto de 1957 fue recordado en Buenos Aires el cincuentenario de la fundación de la revista *Nosotros*. Con tal motivo se rindieron homenajes a sus fundadores, Alfredo Bianchi y Roberto F. Giusti. Alfredo Bianchi murió en 1942, y el homenaje consistió en una vista a su tumba, en el cementerio de la Chacarita, por parte de los amigos y ex-colaboradores de la revista, con el objeto de exaltar su personalidad y la importancia de su obra. Roberto F. Giusti, cuya labor como crítico literario no es necesario ponderar aquí, es el fundador y director supérstite de la valiosa publicación, y a él se le ofreció un banquete en un restaurante de Buenos Aires, al que asistió la más alta representación de la intelectualidad argentina, uruguaya y de otros países residentes en Buenos Aires. Toda la prensa argentina destacó la conmemoración como un hecho que evoca un acontecimiento trascendental en la vida cultural argentina de este siglo. Revistas de Buenos Aires y Montevideo le dedicaron artículos especiales. Y el mismo Roberto F. Giusti, actualmente uno de los puntales de la redacción del diario *La Prensa*, se encargó de evocar la historia de la revista y sus vicisitudes en un discurso que leyó en el acto de clausura de la exposición de revistas argentinas que llevó a cabo la Dirección Nacional de Cultura. El Director-Editor de la *Revista Iberoamericana*, profesor Alfredo A. Roggiano, que asistió a dichos actos de homenaje, entrevistó al Dr. Roberto F. Giusti en su gabinete de estudio que actualmente ocupa en el Instituto de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Buenos Aires. Los resultados de dicha entrevista se publican en la sección "Estudios"

de esta revista, con el título de "Roberto F. Giusti y la revista *Nosotros*".

Sociedad Argentina de Escritores. A fines del mes de julio de 1957 fue elegida la nueva Comisión Directiva de dicha entidad, que agrupa a los mejores escritores argentinos. La misma quedó constituida de la siguiente manera: Presidente, Carlos Alberto Erro; Vicepresidente, Luis Emilio Soto; Tesorero, Héctor Eandi; Secretarios, Celia de Diego y Miguel Alfredo Olivera; Vocales, José P. Barreiro, Eduardo González Lanuza, Marcos Victoria, José Luis Lanuza, Fermín Estrella Gutiérrez, León Dujovne, Conrado Nalé Roxlo y Roberto Ledesma.

Poetas recordados. En San Martín de los Andes, Neuquén, su tierra natal, fue recordado el poeta regionalista argentino Miguel A. Camino, autor de *Chaquiras* y *Chacayaleras* y acaso el mejor poeta de la lengua en esa modalidad artística.

En Olivos, aristocrática zona del Gran Buenos Aires, el Círculo de Amigos de las Letras, las Artes y las Ciencias, recordó al poeta Fernán Félix de Amador, muerto en 1954. El autor de *El ópalo encendido* (1921) y *La copa de David* (1923) fue durante muchos años el crítico de arte del diario *La Prensa*.

Con otros actos similares fueron recordados: Olegario Víctor Andrade, Martiniano Leguizamón, Calixto Oyuela, Evaristo Carriego y Alfredo R. Bufano.

El conocido escritor Jorge Luis Borges fue objeto de un cálido homenaje con motivo de haber recibido el premio nacional de Literatura.

BOLIVIA

Cordillera. Acaba de publicarse el primer número de esta nueva revista boliviana de cultura; la entrega corresponde a los meses de julio-agosto de 1957. La dirige Fernando Díez de Medina, el ilustre historiador de la literatura boliviana y Ministro de Educación de aquel país. *Cordillera* sale a luz auspiciada por el Departamento de Publicaciones y Difusión Cultural del mencionado Ministerio de Educación.

BRASIL

José Lins do Rego (1901-1957). Acaba de fallecer en la capital carioca el celebrado novelista, autor de *Menino de engenho* (1932), *A moleque Ricardo*; *Pureza* (1937), *Doidinho* (1933), *Dangué* (1934), *Pedra Bonita* (1939) y *Fogo morto* (1943). Sobre su última novela ha dicho A. A. de Melo Franco en su historia *La literatura del Brasil*: "Es un instintivo y su poderosa imaginación, al transportar la verdad hacia un plano de poesía y ficción, nada le resta de su fuerza elemental ni de su sabor agreste. Su última novela, *Fogo morto*, escrita en el mismo ambiente de las primeras, trae ya la forma más reposada de una mayor experiencia y, sobre todo, nos indica cualidades de penetración que no se hacían presentes en las anteriores, perdidas en caudalosa descripción".

Academia Brasileira de Letras. Eligió nuevo miembro, para ocupar la vacante de Aquino Corrêa, al conocido periodista, ensayista y autor teatral Raimundo de Magalhães (h.).

La misma corporación ha hecho entrega de los premios correspondientes a 1956. El premio "Machado de Assis" fue otorgado a Luis da Camara Cascudo; el "Carlos de Laetes", a Adolfo Morales de los Ríos (h), y el "Coelho Neto", a Ondina Ferreira y Osman Lins.

COLOMBIA

Biblioteca Nacional. Fue designado su nuevo director, que ahora lo es el señor Julián Motta Salas.

Instituto Caro y Cuervo. Ha iniciado la publicación de una nueva serie de trabajos que lleva por título "Filólogos Colombianos". El primer volumen está consagrado a Rufino José Cuervo y lleva un estudio de Fernando Antonio Martínez y una bibliografía de José Ortega Torres.

Benigno A. Gutiérrez. Su muerte nos priva de un excelente especialista en Tomás Carrasquilla.

COSTA RICA

Luis Dobles Segrera (1890-1956). La muerte de este ilustre educador, bibliófilo y diplomático hace perder a Costa Rica uno de sus más valiosos escritores. Autor de un *Índice Bibliográfico de Cosa Rica*, en 9 volúmenes, y de varias obras de creación.

CUBA

Muerte de dos historiadores. Son ellos: Joaquín Llaverías (1875-1956), que fue por muchos años director del Archivo Nacional. Es autor de la *Historia de los archivos de Cuba* (1912) y publicó asimismo unas *Cartas inéditas de José Martí* (1920). El otro historiador fallecido es Gerardo Castellanos (1879-1956), autor de *Ensayos biográficos* (1910) y de una *Historia de Santiago* (1946), entre otras obras.

CHILE

Premio Nacional de Literatura. Fue otorgado a Manuel Rojas, cuya novela *Hijo de ladrón*, lleva ya la quinta edición: tres de la Editorial Nascimento (1951, 1955, 1956), una de Emecé, Buenos Aires (1955) y otra de Zig-Zag (1957). Manuel Rojas nació en Buenos Aires en 1896, de padres chilenos y por eso, y por haber vivido y escrito su obra en Chile, se lo considera chileno. Sobre su obra, en general, remitimos a la *Breve historia de la literatura chilena*, de Arturo Torres Ríosco (México: Manuales Studium, 1, 1956), págs. 116-118. El crítico chileno *Alone* nos dice de él, en carta personal: "Su personalidad simboliza muy bien la evolución literaria de Chile y la nueva faz, tan sorprendente, que ofrece nuestra cultura en este siglo, comparada con la de los siglos anteriores. No pertenece, como los autores del siglo XIX, a las altas capas sociales. Viene del pueblo, del más azotado pueblo, y se formó solo, mediante su energía íntima, su profunda y tenaz vocación, su talento vigoroso, personal, inconfundible, a espaldas de escuelas y Universidades, en una línea de tranquila avanzada. Con *Hijo de ladrón* la novela nacional alcanza su cumbre.

Por eso, cuando se pregunta hoy cuál es la mejor novela chilena, juzgando por el sólo mérito literario, en el plano de las obras de arte, es preciso responder: *Hijo de ladrón*".

Otros Premios. El Premio "Atenea" y el premio "Mauricio Fabry" fue otorgado a José Manuel Vergara, joven de 28 años, por su novela *Daniel y los leones dorados*, que acaba de publicar la Editorial Pacífico. Al mismo se le otorgó también el premio de la Municipalidad de Santiago, que compartió con Enrique Délano, por su obra *Puerto de fuego*. El premio municipal de teatro fue otorgado a *El prestamista*, de Fernando Joseau y el de crítica literaria, a Mario Naudón por su obra *Apreciación teatral*.

Falleció Claudio Matte Pérez. A los 98 años falleció el distinguido educador Claudio Matte Pérez, autor del famoso silabario que lleva su nombre, del cual se han editado millones de ejemplares y en el que aprendieron a leer muchísimos chilenos. El extinto también era autor de muchos libros de lectura y textos de enseñanza.

Revista Literaria. La Sociedad de Escritores de Chile, presidida por Ricardo A. Latchan, ha publicado el primer número (nueva época, septiembre de 1957) de una *Revista Literaria* dirigida por Armando Cassigoli, administrada por René Hurtado Borne. Trae ochenta páginas de noticias, cuentos, versos, etc. y excelente material de informaciones.

Muerte de un viajero. Ha muerto Tancredo Pinochet Le Brun, escritor que vivió un poco al margen de la literatura, gran viajero, autor de *Viaje Plebeyo por Europa* y *Viaje de Esfuerzo*. Sus libros incitaron a muchos jóvenes a salir de Chile. Diarista, polemista, avanzado, independiente, hombre singular, escribió gran cantidad de obras, incluso novelas, desprovistas de calidad literaria, pero vitales. Había nacido en Santiago en 1888 y, poco antes de morir, estaba aprendiendo ruso.

Eduardo Barrios. Se han celebrado los cincuenta años de escritor de Eduardo Barrios, novelista, Premio Nacional de Literatura, cuyas novelas más famosas son *Un Perdido*, su mejor novela, *El Hermano Asno* y *Gran Señor y Rajadiablos*. Ha sido Ministro de Educación del Presidente Ibáñez y es Director General de Bibliotecas, Archivos y Museos.

Octogenario. Este año cumplió ochenta de edad Diego Dublé Urrutia, autor de *Fontana Cándida*, colección de sus poemas. Dublé Urrutia inicia la renovación literaria del siglo, incorpora el campo chileno a la alta poesía y, con una obra escasa, ocupa la categoría máxima, indisputada hasta hoy por las nuevas generaciones.

Pablo Neruda. El gran poeta de *Residencia en la Tierra* y miembro del directorio de la Sociedad de Escritores de Chile, se encuentra actualmente en París.

Poeta Embajador. El poeta Juan Guzmán Cruchaga fue nombrado Embajador en El Salvador, país que designó Embajador en Chile al poeta Hugo Lindo.

ESTADOS UNIDOS DE NORTEAMERICA

Octavo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Celebróse en Puerto Rico, tal como lo anunciamos en el Núm. 41-42 de nuestra Revista, pp. 431-434. Véase al respecto nuestro Editorial, firmado por el Dr. Arturo Torres Ríosco.

Ralph E. Warner. Falleció inesperadamente el distinguido profesor de la Universidad de Colorado, autor de obras de investigación de primer orden en el campo de las letras hispanoamericanas, como *Bibliografía de la Poesía Mexicana* (Harvard University Press, Cambridge, 1934), *Historia de la Novela Mexicana en el Siglo XIX* (México: Editorial Robredo, 1953) y *Bibliografía de Ignacio Manuel Altamirano* (México: Imprenta Univeristaria, 1955). Sobre esta última publica una reseña en el número 43 de nuestra Revista, págs. 200-201, el profesor Manuel de Ezcurdia, en donde da referencias de su obra.

Luis Monguió. El destacado investigador español radicado en los Estados Unidos, ha sido incorporado definitivamente como catedrático de literatura a la Universidad de California, Berkeley. Monguió, que es uno de nuestros activos colaboradores, miembro y ex-presidente del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, es autor de obras de notable mérito, como su *César Vallejo. Vida y obra. Bibliografía. Anto-*

logía (New York: Columbia University. Hispanic Institute, 1952) y *La poesía postmodernista peruana* (Berkeley: University of California Press, 1954). Sobre este libro se publicó en nuestra Revista Núm. 40, págs. 367-376 una reseña del profesor Alfredo A. Roggiano, de la Universidad de Iowa.

Andrés Iduarte. El agudo crítico de *Martí*, escritor y *Pláticas hispanoamericanas* ha sido elegido Presidente del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana por el período 1957-1959. Iduarte, mexicano de origen, es actualmente profesor de la Columbia University, en New York.

Próximo Congreso. El próximo congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, o sea el noveno, se realizará en New York y New Brunswick (New Jersey) y será patrocinado por las Universidades de Columbia y Rutgers.

MEXICO

Nuevo académico. El 14 de junio de 1957, en el salón de actos de la Academia Mexicana de la Lengua, correspondiente de la española, leyó su discurso de ingreso el novelista Mauricio Magdaleno, autor de *El Resplandor* y otras conocidas novelas. Su disertación versó sobre "El compromiso de las letras".

Alejandro Quijano (1883-1957). Falleció en la ciudad de México el 17 de febrero. Desde 1939, al perecer don Federico Gamboa, había ocupado el puesto de presidente de la Academia Mexicana de la Lengua. A él se debió la organización del primer Congreso de Academias de la Lengua Española, que se celebró en la ciudad de México. Por largo tiempo fue director del diario *Novedades*. Atildado escritor, demostró su interés en la lengua con sus obras *Cervantes y el Quijote en la Academia* (1935) y *Los diccionarios académicos* (1940).

Alfonso Reyes. El 17 de mayo de 1957 el ilustre escritor tomó posesión de la presidencia de la Academia Mexicana de la Lengua.

Rómulo Gallegos. El 20 de agosto de 1957 el novelista venezolano leyó en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de

Bellas Artes, en la ciudad de México, los tres primeros títulos de su nueva novela *La brasa en el pico del cuervo*, de tema mexicano, todavía inédita.

Teatro. La temporada teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes para el verano de 1957, en el Teatro Ródano, fue dedicada exclusivamente a la presentación de piezas de autores mexicanos. La primera obra que se presentó fue la comedia *Felicidad*, de Emilio Carballido, joven dramaturgo veracruzano autor también de *Las palabras cruzadas* (1955) y *La hebra de oro* (1956).

Antonio Mediz Bolio (1884-1957). Falleció en la ciudad de México el 15 de septiembre. Fue poeta, dramaturgo y autor de leyendas. Su obra más conocida es la colección de leyendas sobre Yucatán, *La tierra del faisán y del venado* (1922), en la cual demuestra su extraordinario amor a la patria chica.

Primer Congreso Panamericano de Teatro. Celebróse en México del 12 al 15 de octubre ppdo. con la asistencia de delegados de países. Celestino Gorostiza y Bernardo Reyes fueron el presidente y el secretario del mismo.

NICARAGUA

Julio Icaza Tejerino. Nuestro colaborador y corresponsal en Nicaragua, Dr. Julio Icaza Tejerino, escritor y jurisconsulto, ha sido elegido Diputado Nacional. Icaza Tejerino, excelente crítico y escritor ágil en obras como *Originalidad de Hispanoamérica* (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1952), ha obtenido el Primer Premio Nacional "Rubén Darío" por su obra *La Poesía y los Poetas de Nicaragua*.

Premio de Poesía. El Premio Nacional de Poesía "Rubén Darío" fue otorgado a Luis Alberto Cabañales.

URUGUAY

Jornadas Poéticas. Del 11 al 17 de marzo último se desarrollaron en el Balneario de Piriápolis, las Primeras Jornadas Interamericanas de Poesía, a las que concurren 78 poetas, la

mayoría del Río de la Plata. La delegación argentina estuvo integrada por cerca de treinta, entre los cuales figuraban Ricardo E. Molinari, Carlos Mastronardi, Amelia Biagioni, Emma de Cartosio, Córdova Iturburu, Eduardo González Lanuza y Horacio Esteban Ratti. Del Uruguay: Pedro Leandro Ipuche, Carlos Sábat Ercasty, Vicente Basso Magliò, Enrique Casaravilla Lemos, Juvenal Ortiz Saralegui, Arsinoe Moratorio, Walter González Penelas, etc. De Ecuador, Leopoldo Benítez Vinuesa; de Chile, Julio Moncada; de Bolivia, Raúl Botelho Gosálvez y Guillermo Vizcarra Fabre y de Brasil, dos riograndenses, Pedro Gerardo y Héctor Saldaña. Hubo debates sobre poesía y actos de homenaje a Julio Herrera y Reissig (que viviera en el Castillo de Piria, fundador del balneario) y a Gabriela Mistral.

Premios. El Ministerio de Instrucción Pública ha convocado a los Jurados Literarios para la producción de los años 1954 y 1955, que funcionan en estos momentos. Hasta la fecha fueron otorgados dos premios 1954 al ensayo: a Alberto Zum Felde por su obra *Índice Crítico de la Literatura Hispanoamericana. El ensayo y la crítica* y a Francisco Espíndola por *Milón o El Ser del Circo*.

Asociación Uruguaya de Escritores. Fue designado nuevo presidente el conocido novelista Adolfo Montiel Ballesteros, autor de *Querencia*, *Gaucho tierra*, *Mundo en ascuas* y otros originales libros de cuentos y novelas.

Colección Poética. Los "Cuadernos Julio Herrera y Reissig" en 1957 han editado: *Fábula del Cielo*, poemas por Mariano Olivera Ubios; *Sonetos a una Rosa Blanca* por Uruguay González Poggi; *Torre de Otoño*, poemas por Juvenal Ortiz, Saralegui; *Melodías del Silencio*, poemas en prosa por Eugen Relgis y en breve aparecerá *Paradoja de la Imagen*, poemas por Humberto Zarrilli.

Homenaje a Julio J. Casal. Julio J. Casal, el inolvidable poeta desaparecido el 7 de diciembre de 1954, fue objeto de un homenaje de la ciudad de Montevideo, descubriéndose en los jardines del frente del Museo Municipal de Bellas Artes "Juan Manuel Blanes" una piedra con la siguiente leyenda grabada: "El Municipio de Montevideo, los escritores y artis-

tas uruguayos dedican este árbol al poeta Julio J. Casal. 18-VI-1889-7-XII-1954". La piedra contiene además este poema de Casal:

Cuando acaso regreses
al último viaje
de acogedora tierra,
me encontrarás al fin
en un temblor de hoja
que mecerá tu sueño...

En la ceremonia, que alcanzó singular brillo, disertó la vice-Presidenta del Municipio, poetisa Alba Roballo, la poetisa Arsinoe Moratorio y el Embajador de Ecuador Lic. Leopoldo Benítez Vinueza.

Disertantes Argentinos y Uruguayos. Han dictado conferencias en Montevideo los escritores argentinos Jorge Luis Borges, Roberto F. Giusti, Antonio Pagés Larraya y Córdova Iturburu.

En el departamento cultural de "La Razón" de Buenos Aires, Juvenal Ortiz Saralegui dio una conferencia sobre poesía uruguaya, interviniendo con lectura de poemas Gladys Burci, Luis Alberto Caputi, Uruguay González Poggi y Mariano Olivera Ubois.

Publicaciones Recibidas

ARGENTINA

- Ara, Guillermo, *Leopoldo Lugones. La etapa modernista* (Buenos Aires: Ed. I. G. A., 1955).
- Barrenechea, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* (México: El Colegio de México, 1957).
- Barrenechea, Ana María y Speratti Piñero, Emma, *La literatura fantástica argentina* (México: Imprenta Universitaria, 1957).
- Boneo, Martín Alberto, *Poeta en Maryland*, (Buenos Aires: Colección de la Clepsidra, 1957).
- Kosice, Gyla, *Antología de la Poesía Madi* (Villa Ballester, Buenos Aires: Talleres Gráficos Heine, 1955).
- Pérez Zelaschi, Adolfo, *Más allá de los espejos* (Buenos Aires: Cámara Argentina del Libro, 1949);
- , *El terraplén* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1955) [Colección "Novelistas Argentinos Contemporáneos"].

Editorial GOYANARTE:

- Ficción*, Revista-Libro bimestral, números 7, 8, 9, Joaquín Gómez Bas, *Oro bajo* (1957), Carmen de Silva, *Setiembre* (novela) y W. Goyen, *La casa del aliento* (Trad. de Patricia Canto).

Editorial COLUMBA:

- Juan Mantovani, *La crisis de la educación* (1957);
- Nicolás Repetto, *¿Qué es el socialismo?* (1957);

Editorial LOSADA:

- Eduardo Barrios, *Los hombres del hombre* (1957).
- Arturo Capdevila, *El amor de Scharazada. Zincali* (1957) [Colección Contemporánea].

- Manuel del Cabral, *Antología clave, 1930-1956* (1957);
 José Ramón Medina, *Antología poética* (1957) [Colección "Poetas de España y América"];
 Pablo Neruda, *El habitante y su esperanza; El bondero entusiasta; Tentativa del hombre infinito; Anillos* (1957) [Colección Contemporánea].

Editorial PEUSER:

- Alberto de Agostini, *Treinta años en Tierra del Fuego* (1957);
 Germán Bordiales, *Cantan los pueblos americanos* (1957);
 María C. I. de Chares, *Madame Lynch* (1957);
 Lilo Linke, *Yucatán mágico* (1957);
 Fernando Reol, *Rojo y azul* (1957).

Editorial RAIGAL:

- Bernardo Canal Feijóo, *Confinés de Occidente. Problemas de la cultura en América*, Vol. III (1954);
 Agustín Rodríguez Araya, *Nuevas Bases* (1956).

Editorial RECONSTRUIR:

- Luis Franco, *Biografía sacra* (1957);

Editorial SCHAPIRE:

- "Fray Mocho" (José S. Alvarez). *Obras completas*. Prólogo y notas de F. J. Solero, 1954;

EDICIONES ANTONIO ZAMORA:

- "Yunque, Alvaro", (A. E. Gandolfi) *Calícuturá. La conquista de las pampas* (Buenos Aires, 1956).

También hemos recibido de Argentina las siguientes revistas: *La Biblioteca*, Tomo IX, 2a. época, No. 2, 2do. trimestre de 1957; *Cursos y Conferencias*. Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores. Año XXVI. Vol. L., Núm. 276, marzo de 1957 y Núm. 277, junio de 1957; *Revista del Instituto de Filosofía*. Universidad Nacional de Córdoba. Año 1 Núm. 1, enero-junio de 1957; *Revista de Historia*. Año 1, Núm. 1, primer trimestre de 1957. [Número dedicado a "La crisis del 90"] Núm. 2, segundo trimestre de 1957. [Número dedicado a *Unitarios y Federales*]; *Universidad*. Publicación de la Universidad Nacional del Litoral. Núm. 34, abril de 1957, *Revista de la Universidad*, de La Plata, Año 1, No. 1, julio-septiembre de 1957, y *Revista de Educación* (La Plata), todos los números correspondientes a 1957.

CHILE

- "Alone" (Hernán Díaz Arrieta), *Aprender a escribir* (Santiago: Ed. Babel, s/f.);
—, *Historia personal de la literatura chilena* (Santiago: Ed. Zig-Zag, 1954);
Donoso, José, *Dos cuentos* (Santiago: Ediciones Guardia Vieja, 1956);
Elliot, Jorge, *Antología crítica de la nueva poesía chilena* (Nacimiento, 1957)
[Publicaciones de la Universidad de Concepción].
Marín, Juan, *La India eterna* (Santiago: Ed. Zig-Zag, 1956);
—, *Naufragio y otros cuentos* (Santiago: Ed. Zig-Zag, 1953).

BOLIVIA

- Francovich, G., *El pensamiento boliviano en el siglo XIX* (México, 1956);
Díez de Medina, Fernando, *Literatura boliviana* (Madrid: Aguilar, 1954);
Ostria Gutiérrez, Alberto, *Un Pueblo en la cruz: El drama de Bolivia* (Ediciones del Pacífico, 1956).

COLOMBIA

- Airó, Clemente, *Cardos como flores. 9 estampas de alucinado* (Ediciones Espiral, 1955);
Arbeláez, Fernando, *Testigos de nuestros tiempos* (s. f. ni pie de imprenta);
—, *El humo y la pregunta* (Imprenta Municipal, 1951);
—, *La estación del olvido* (Ed. Las Armas y las Letras, 1955);
Buitrago, Mauricio, *Pasajero del mundo* (Barranquilla: Ed. Mejoras, s. f.).

También recibimos *Espiral*, "Revista Mensual de Artes y Letras", Vol. VII, números 65, 66, 67, 68 y 69 correspondientes al año de 1957.

CUBA

- Baeza Flores, Alberto, *Corazón cotidiano* (La Habana: Ediciones "Poetas", 1954);
—, *Romancero de Bayamo y otros poemas* (La Habana: Ediciones "Poetas de Hispanoamérica", 1956);
—, *Transeúnte de los sueños* (La Habana: Ediciones "Poetas de Hispanoamérica", 1957);
Esténger, Rafael, *Las máscaras del sueño* (La Habana: Colección Isla, 1957);
Maderal, Luis, *Alero* (La Habana: Tipografía de la Sociedad Colombista Paname-ricana, 1957);
Sosa de Quesada, Aristides, *Ayer sin fecha* (La Habana: Talleres de P. Fernández y Compañía, 1957);
Vitier, Cintio, *Visperas* (La Habana: Ediciones Orígenes, 1953).

También hemos recibido de Cuba *Ciclón* (números 1 y 2, 1957), la *Revista Cubana*, Vol. XXXI, Núm. 1, enero-marzo de 1957, y Núm. 2, abril-junio de 1957; el *Boletín informativo*, órgano del Instituto Nacional de Cultura del Minis-

terio de Educación, de La Habana, y el *Boletín* de la Comisión Cubana de la UNESCO.

ESPAÑA

Atlántico. Revista de Cultura Contemporánea. Publicación de la Casa Americana en Madrid, Números 4, 5, 6 y 7, correspondientes a 1957.

Cuadernos Hispanoamericanos, revista del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, Números 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91-92, 93, correspondientes a los meses de enero a septiembre de 1957.

Insula, Números 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130 y 131 correspondientes a los meses de febrero a octubre de 1957.

ESTADOS UNIDOS DE NORTE AMERICA

AMERICAN ASSOCIATION OF TEACHERS OF SPANISH AND PORTUGUESE, revista *Hispania*, Vol. XL, Números 1, 2 y 3, correspondientes al año 1957;

Gicovate, Bernard, *Julio Herrera y Reissig and the Symbolists* (University of California Press, 1957);

Rodríguez, Mario B., *The Spirit of Spanish America* (New York: Appleton Century Croft, 1957);

Ibérica, Vol. 5, Números 3, 4, 5, 6, 7-8, 9 y 10, correspondientes a los meses de enero a octubre de 1957.

La Nueva Democracia, vol. XXXVII, No. 4, octubre de 1957.

UNIÓN PANAMERICANA

Américas, Vol. 9, Números de 1 al 10, correspondientes a los meses de enero a octubre de 1957.

Índice general de la revista SUR (No. 40 de la "Bibliographic Series");

Salazar Bondy, Augusto, *La filosofía en el Perú. Panorama histórico*. Prólogo de Aníbal Sánchez Reulet, 1954.

Sánchez Reulet, Aníbal, *La filosofía latinoamericana contemporánea*. Selección y prólogo de Aníbal Sánchez Reulet, 1949.

Revista Interamericana de Bibliografía (*Inter-American Review of Bibliography*), Vol. VII, Números 1, 2 y 3, correspondientes a 1957.

Florit, Eugenio, *Antología de la poesía norteamericana contemporánea* (1955).

MEXICO

Abside. Revista de cultura mexicana, Vol. XXI, Números 1, 2 y 3, correspondientes a 1957;

Echeverría del Prado, Vicente, *Faros de asombro* (México, D. F.: Impresora Juan Pablos, 1955).

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA:

- Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*. Segunda edición (México: Colección Breviarios, 1957);
- Bernardo Canal Feijóo, *Constitución y Revolución* (Edición impresa en Buenos Aires).
- J. C. Ghiano, *Poesía argentina del siglo xx* (Impresa en Buenos Aires).
- J. F. González, *Historia Argentina*, Tomo I. *La era colonial* (Imp. en Buenos Aires).
- C. Sánchez Viamonte, *Historia institucional argentina* (Imp. en Buenos Aires).
- La Gaceta*, Año IV, Números 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35 y 36, correspondientes al año 1957.
- Estaciones*. Revista Literaria de México. Año II, Números 5 y 6, correspondientes a 1957.
- La Gaceta*, Publicación del Fondo de Cultura Económica, todos los números correspondientes a 1957.

Librería STUDIUM:

- Dunlam, Lowell, *Rómulo Gallegos. Vida y obra* (1957).
- Chang-Rodríguez, Eugenio, *La literatura política de González Prada, Mariátegui y Haya de la Torre*. Prólogo de Germán Arciniegas (1957).
- Leal, Luis, *Antología del cuento mexicano* (1957).
- Romero de Terreros, Manuel, *Teatro breve* (Colección Los Presentes, vol 6).

URUGUAY

Ediciones de los CUADERNOS HERRERA Y REISSIG:

- Xavier Abril, *Antología de la poesía moderna hispanoamericana*, panorama antológico que comprende a los siguientes países: Argentina, Cuba, Chile, México, Perú y Uruguay;
- Gladys Burci, *Sitio tardío* (poemas);
- Julio J. Casal, *Distante álamo* (poemas);
- Manuel de Castro, *Pastoral melancólica y otros poemas*;
- Mireya Dotti, *Aire encendido* (poemas);
- Walter González Penelas, *Elegías y otros poemas*;
- Arsinoe Moratorio, *Presencia de la rosa y La última garza* (poemas);
- Margarita Muñoa, *Primera voz* (poemas);
- Juvenal Ortiz Saralegui, *Poesía fiel; Torre de otoño y Diálogo con Julio J. Casal*;
- Dora Isella Russell, *Lo maravilloso en Las Mil Noches y una Noche*;
- Lucila Velásquez, *Los cantos vivos* (Poemas).

Además hemos recibido de sus autores:

- Ballesteros, Montiel, *La ronda en la calavera; Querencia: Gaucho tierra; Barrio; La jubilación de Dios*;

- Bollo, Sarah, *Antología lírica* (Buenos Aires: Editorial Nova, 1948);
Botello, Asdrúbal, *Círculos de voces* (Montevideo, 1954);
De Castro, Manuel, *El padre Samuel*; *Meridion*; *Hernandarias*; *Encantamiento*; *Retorno*.
Madeiros, Paulina, *Un jardín para la muerte y Río de lanzas*.

VENEZUELA

ASOCIACIÓN DE ESCRITORES VENEZOLANOS:

Nos ha enviado los "Cuadernos literarios" números 91, 92 y 93, correspondientes a: Rafael Angel Insauti, *Caminos y señales*; María Calcagno, *Canciones que oíeron mis últimas muñecas*; Morita Carrillo, *Jardines del niño Dios*.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN: Dirección de Cultura. Nos ha enviado:

Eduardo Arcilla Farías, *Cuatro ensayos de historiografía*. Cuaderno Núm. 5 de la Colección "Letras Venezolanas";

Los cuadernos de poesías Números 19, 20, 21 y 22, correspondientes a: J. A. Escalona-Escalona, *Sombra del cuerpo del amor*; Marco Ramírez Murci, *Otra soledad*; R. Olivares Figueroa, *Teoría de la Nieve*; Rubén Angel Hurtado, *Fueros de Guacaipuros*.

Además: la Revista Nacional de Cultura, Núm. 120, correspondiente a enero-febrero de 1957 y Núm. 121-122, marzo-junio de 1957.

